

Käännetyt illuusiot

Käännetyt illuusiot

näytelmäkääntäminen suomalaisessa
teatterissa

toimittanut
Sirkku Aaltonen



Copyright © 1998 Tampere University Press
Myynti: TAJU, Tampereen yliopiston julkaisujen myynti
PL 617, 33101 TAMPERE
Puh. (03) 215 6055, Fax (03) 215 7150
Sähköpostiosoite: taju@uta.fi
<http://www.uta.fi/laitokset/kirjasto/taju/>

TAITTO
Marja-Liisa Niskanen

KANNEN KUVA
Jyri Tervo
KANNEN SUUNNITTELU
Juha Siro

Sähköinen julkaisu ISBN 951-44-5596-7
--

ISBN 951-44-4333-0
Vammalan Kirjapaino Oy,
Vammala 1998

Kiitokset kirjasta kuuluvat

artikkeleiden kirjoittajille

Vaasan Kaupunginteatteriin tiedotussihteeri
Kirsi Sandille avusta kirjan kuvituksen löytymisessä.

Valokuvaaja Jyrki Tervolle sekä taidemaalari

Jörg Immendorffille kirjan kuvista.

Kollegalleni Aira Thölixille oikolukuavusta.

Kirja olisi tuskin toteutunut ilman kollegani ja
elämäkumppanini Gerald Porterin tukea.

SISÄLLYSLUETTELO

ALKUSANAT	9
KÄÄNTÄJÄ – SUOMENTAJA – TEKSTINTEKIJÄ	19
Outi Nyytäjä	21
Kääntymätön pää	
Melina Voipio	29
Kääntämisen viettelys ja muita ajatuksia	
Michael Baran	36
Ruumiinavauksia ja muita harrastuksia	
Annikki Ellonen	40
”Niin että jos vain ajattelenkin sinua”	
Kersti Juva	49
Puhekieli ja kirjakieli	
Liisa Ryömä	54
Kääntäjän arkea ja juhlaa.	
Pekka ja Satu Milonoff	59
Suomentajan työstä ja sen vaatimuksista	
Sami Parkkinen	63
Kokemuksia aloittamisesta	
ERIKOISTUMISEN HAASTE	73
Matti Rossi	75
Matkatoverina klassinen kirjallisuus	
Juice Leskinen	87
Muutakin on käännetty kuin kylkeä	

KÄÄNTÄJÄ TEATTERIYHTEISÖSSÄ	93
Juha Siltanen	95
<i>Eugene, I Presume?</i>	
Jukka Voutilainen	109
Sudet, uuhet ja isännät	
Jukka-Pekka Pajunen	115
Matkalla mahdolltomaan	
Hanna Jääskinen ja Riitta Pohjola	121
Näytelmäkulma – maan suurin näytelmien suomennuttaja	
 KÄÄNTÄJÄ KULTTUURIVAIKUTTAJANA	127
Marja Jänis	129
Kääntäjä välikätenä	
 TEATTERIKÄÄNNÖSTEN TUTKIMUKSESTA	151
Sirkku Aaltonen	153
Udunharmaasta kaukaisuudesta on meille käännetty teatteri	
 KIRJOITTAJISTA	172
 KUVAT	178

ALKUSANAT

Teatterin olemukseen kuuluu kääntäminen; ajatuksia käännetään sanoiksi, tunnelmia valoiksi ja puvuiksi. Esityksen eri elementtejä käännetään motiiveiksi ja tarkoituksiksi. Sanoja ei teatteriesityksissä välttämättä tarvita, eikä niissä siis tarvita tekstejäkään. Teatterihistorioitsija Glynne Wickham väittää, että kun yhteiskunta saavuttaa entistä suuremman vakauden ja yhtenäisyyden ja tulee vähemmän riippuvaiseksi metsästyksestä tai maataloudesta ja riippuvaisemmaksi teollisuudesta ja kaupasta, sitä enemmän se kääntyy pois tanssista kohti kieltä, joustavampaa välinettä, jonka kautta se voi käytännössä muotoilla ja ilmaista käsityksiään omasta itsestään.¹ Toteamus sisältää sisäänrakennetun arvottamisjärjestyksen tanssin ja sanallisen teatteri-ilmaisun suhteesta, mutta lienee ainakin läntisessä teatterissamme tietyssä määrin totta.

Kirjoitettu teksti ei ole teatteriesityksen välttämätön elementti. Shakespearen ajan teatterissa improvisoitiin, ja italialainen *commedia dell'arte* jonka kukoistuskautta kesti 1500-luvulta aina 1700-luvulle saakka, käytti esityksiensä tukena ainoastaan eräänlaista juonikuvausta. Näin oli myös asian laita suomalaisen teatterin riehakkaina alkuvuosina siirryttäessä esihistoriasta historiaan. 1600-luvun teinien kiertue- ja koulunäytännöt käyttivät yleisön hauskuuttajina talonpoikia ja

¹ Wickham, Glynne (1995). *Teatterihistoria*. (Alkup. *A History of the Theatre* 1992, suom. Kalevi Nyytäjä). Helsinki: Teatterikorkeakoulun julkaisuja N:o 24. s. 33-34.

naamioituja narreja, joita kutsuttiin nimellä *larvatores*, joille ei vuorosanoja ollut valmiiksi kirjoitettu.²

Länsimainen teatteriperinne nojaa kuitenkin pääosiltaan kirjoitettuun tekstiin. Kirjoitettuja teatteritekstejä voidaan seurata taaksepäin aina antiikin tragedioihin saakka, ja ensimmäinen historiankirjoihin päässyt teatteriteksti tulee ajalta 472 eKr.³ Tekstien siirtyminen kulttuurista toiseen on lähes yhtä vanha ilmiö: ensimmäiset kreikkalaisen tragedian ja komedian käännökset latinaksi syntyivät kolmannella vuosisadalla ennen ajanlaskumme alkua.⁴ Niin pitkälle taakse päin voi siis teatteritekstien muodostamia juuria seurata.

Ensimmäinen suomenkielinen teatteriesitys 10.6.1650 oli käännös, Eerikki Juustin oletettavasti ruotsinkielestä suomentama tuhlaajapoika-aiheinen näytelmä. Oletettavasti, koska samasta perinteestä on syntynyt näytelmiä saksaksi, hollanniksi, ranskaksi, italiaksi, ranskaksi, espanjaksi, portugaliksi ja englanniksi. Jopa perulainenkin versio aiheesta tunnetaan.⁵

Teatterimme juuret ovat osittain toisiinsa punoutuneita tekstejä, joiden erottaminen ei välttämättä käy edes päinsä. Tekstit rakentuvat toisille teksteille, eikä aina ole mahdollista sanoa, missä yksi teksti päättyy ja toinen alkaa. Teatteri ja koko ympäröivä yhteiskunta asettavat ne puitteet, joissa joidenkin juurien kasvua tuetaan. Teatteri on läpeensä itsekästä toimin-

² Tiusanen Timo (1969). *Teatterimme hahmottuu*. Helsinki: Kirjayhtymä. s. 44.

³ Russell Brown, John (1995). *The Oxford Illustrated History of Theatre*. Oxford, New York: Oxford University Press. s. 23.

⁴ Russell Brown, John, *op. cit.* s. 48.

⁵ Tiusanen, Timo, *op.cit.* s. 34.

taa, se lähtee aina omista tarpeistaan. Mikäli joku teksti ei sellaisenaan meille sovellu, se muokataan sopivaksi.

Suomalaisen teatterin alkutaival kiertueteattereineen on tästä mukauttamiskyvystä loistava esimerkki. Sadan vuoden ajan, aina 1860-luvulle saakka ruotsalaiset, saksalaiset ja venäläiset teatteriryhmät kiersivät maata ja esittivät ranskalaista, englantilaista, saksalaista ja ruotsalaista draamaa alkuperäisteoksina, mukaelmina, käännöksinä ja travestioina. Runosta tai romaanista saattoi syntyä näytelmä, näytelmästä laulunäytelmä tai ooppera ja sitten pantomiimi. Tekijät eivät tekstejään omistaneet. Teatterihistorioitsija Timo Tiusanen mainitsee erään August von Kotzebuen näytelmän, joka käännettiin ensin saksasta ranskaksi ja sitten takaisin saksaksi. Viimeisen saksannoksen yhteydessä yhteys Kotzebueen katkesi.⁶

Mistä meille on sitten näytelmiä lainattu, eli mitkä tekstit on katsottu sopiviksi? Teatterimme alkuaikoina virta kulki saksankielisestä Euroopasta: suomalaisen teatterin ensimmäinen johtaja Kaarlo Bergbom, kuten myös hänen seuraajistaan monet olivat opiskelleet saksaa, mikä ohjasi kiinnostuksen luontevasti saksankieliseen teatteriin. Myös ranska oli tärkeä teatterikieli. Näin jatkui tilanne aina toiseen maailmansotaan saakka. Silloin kohdistettiin katse voittajavaltoihin ja alkoi englantilaisen ja ranskalaisen draaman nousu. Vuodesta 1950 Englanti on sitten dominoinut alkukielenä. Vuoden 1995-96 näytäntökauden tilastojen mukaan, myydyistä lipuista 38% oikeutti katsomaan kotimaisen näytelmän, 20% yhdysvaltalaisen näytelmän, 12% englantilaisen näytelmän, 5% ruotsalaisen näytelmän ja 3% saksalaisen, unkarilaisen tai

⁶ Tiusanen, Timo, *op.cit.* s.59.

ranskalaisen näytelmän. Nämä kulttuurit suomalainen teatteri oli tuona näyttäntökautena katsonut läheisimmiksi (Teatterin tiedotuskeskus käyttää kansallisuuden määrittelyn pohjana kirjailijan kansallisuutta).⁷

Suomalainen teatteri on aina pitänyt ikkunat auki ulos. Mutta ei niistä mikä tahansa näytelmä ole sisään tullut; ikkunoissa on ollut verkko. Teatteritilastot osoittavat, että 1950-luvulta lähtien meillä ei ole juurikaan nähty kiinalaisia tai intialaisia näytelmiä, ei etelä-amerikkalaisia tai australialaisia näytelmiä. Ja kun vuonna 1995-96 esityksiä oli kaiken kaikkiaan lähes viisisataa, oli joukossa vain yksi näytelmä Puolasta, Irlannista, Islannista ja Romaniasta.

Teatterikäöntäjien ansiota on, että meillä ylipäättänsä on suomenkielinen teatteri. Kuitenkin kääntäjät ovat jääneet paljolti muiden teatterityöntekijöiden varjoon: teatterihistoriamme tuntee tähtinäyttelijäteatterin kuten myös ohjaajan teatterin, mutta yksikään historia ei ole kohottanut tekstityöläistä, kääntäjää, jalustalle.

Kun kirjoitettua tekstiä ei ole teatteriesityksissä erityisasemaan korotettu, ei sinne ole myöskään kohonnut kääntäjä. Kääntämisellä on täydennetty muita ansioita, ja kääntäjät ovat joutuneet etsimään sivutuloja muualta. Tekstejä ovat hämmentäneet varsinaisten kääntäjien lisäksi ohjaajat ja dramaturgit. Suomalaisessa teatterissa on kuitenkin vähitellen, vuosien mittaan vakiintunut teatterikäöntäjien ydinjoukko, kaikkein terävin kärki, jonka ajatuksia ja ominaisuuksia tarkastelemalla voidaan kartoittaa melko hyvin teatterikäntämisen kenttää tässä ajassa ja näissä yhteiskunnallis-historiallisissa olosuhteissa. Meillä on myös vakiintunut se teatterikäntämisen käy-

⁷ Teatterin tiedotuskeskus r.y. tilastot.

täntö, minkä suomalainen teatteri-instituutio on itselleen hyväksi katsonut.

David Johnstonin kirja *Stages of Translation* on kartoittanut englantilaisen teatterikäntämisen kenttää. Kirjasta nousee esiin tiettyjä sikäläiselle teatteri-instituutiolle ominaisia piirteitä. Ensinnäkin, englantilaisilla ei ole milloinkaan ollut samaa tarvetta taitaa vieraita kieliä kuin meillä suomalaisilla. Teatterissa tämä on johtanut useissa tapauksissa tiukkaan rajanvetoon tekstien käntämisen (kielellinen operaatio) ja niiden näyttämölle muokkaamisen (dramaturginen operaatio) välille. Eli joku nimettömäksi jäävä kielentaitaja tekee raakakäännöksen ja saa siitä pienen kertakorvauksen. Hänelle ei synny tekijänoikeutta tuotokseensa. Tästä tekstistä sitten ”näytelmäkirjailija” muokkaa esitykseen kelpaavan kokonaisuuden. Hänellä on tekstiinsä tekijänoikeus, jonka tosin myös hän usein joutuu myymään. Raakakäännös käsitetään englantilaisen teatterin piirissä synonyymiksi kirjallisen ja akateemisen käntöksen kanssa. Myös teatteritekstejä julkaisevat kustantajat ovat kiinnostuneita näyttämöversioista, eivät niinkään akateemisista kirjallisuusteksteistä.

Meillä tilanne on toinen. Suomalainen teatteri elää käntösten varassa, ja käntäjät ovat kielitaitoista joukkoa, joka ei raakakäännöksiä tarvitse. He taitavat käntämänsä kieltä ja kulttuuria huomattavasti *Berlitzin* turistioppaita laajemmin, ja heiltä edellytetään myös teatteriteksteille asetettujen odotusten tuntemusta. Käntäjän versio on yleensä melko lähellä näyttämöversiota. Melko lähellä, sillä väliin mahtuvat vielä dramaturgit, ohjaajat ja näyttelijät.

Ja toki meilläkin on erilaisia käntöskäytäntöjä. Teatteri-esityksen pohjaksi käyvät hyvinkin erilaiset tekstit, myös vanhentuneet suomennokset, joten käntämiseen voi osallistua

vaihteleva joukko teatterityöläisiä. Raakakäännöksiäkin voidaan käyttää, ja esimerkiksi musikaaleissa näin usein tehdään, sillä lauluntekeminen ja kääntäminen edellyttävät erilaisia taitoja. Meillä näytelmiä ei julkaista eikä lueta. Kaupallisia kustantajia eivät näytelmäkäännökset ole kiinnostaneet yli sataan vuoteen.

Tämä kirja lähti käytännön tarpeesta kartoittaa, mitä teatterikääntäminen tätä nykyä meillä Suomessa on, ja millaiseksi se teatteri-instituution piirissä koetaan. Miten sen kokevat kääntäjät, näyttelijät, dramaturgit, teatterintekijät. Kaikilla kirjan kirjoittajilla on jonkinlainen sidos teatterikääntämiseen ja teatteriin, vaikka näkökulmat vaihtelevat.

Sidos teatteri-instituutioon tekee kirjoittajista aikansa tulkeja. Näkökulmien moninaisuudesta taas syntyvät kirjan erilaiset käyttötavat ja sitä voidaan lähestyä ja sen tekstejä lukea eri tarkoituksiin. Kääntäjät tai kääntäjiksi opiskelevat voivat löytää artikkeleista ohjeita ja vihjeitä tulevia käännöstöitään varten. Hyvä käännös nykypäivän teatterissa noudattaa tiettyjä sääntöjä: näin on hyvä tehdä ja noin parasta jättää tekemättä, mikäli haluaa käännöksensä näyttämölle. Oman tekstin kirjoittaminen noudattelee myös suuressa määrin samoja käytäntöjä. Teatteritaiteen ja ilmaisutaidon opiskelijat voivat löytää tekstistä analyysi- ja lukutapaehdotuksia. Kääntäjä joutuu analysoimaan tekstiä ja sen ominaisuuksia huolellisesti, ennen kuin voi sitä lähteä teatteritekstiksi omalle kielelleen työstämään, ja hän joutuu pohtimaan pitkälle samankaltaisia kysymyksiä kuin näyttelijät, ohjaajat, puvustajat, valosuunnittelijat jne. Tekstiä voidaan lähestyä sipulina tai lehtitaikinana, joka paljastaa monia eri kerroksia. Näitä kerroksia ja niiden verkostoa tarvitsevat työnsä onnistumiseksi kaikki näyttämöllepanoon osallistuvat teatterintekijät. Tutkijat taas voivat artikkeleista löytää vihjeitä nykypäivän teatterikääntämisen

konventioista sekä aikamme suhtautumisesta suomentamiseen ja suomentajiin.

Näkökulmia ei kirjassa ole pyritty yhtenäistämään, vaan jokainen on saanut pitää oman käsityksensä teatterikäntämisestä. Mitään yhtenäistä käännosteoreettista lähestymistapaa käntämiseen ei kirjoittajilla myöskään ole. Jokainen on saanut kirjoittaa siitä teatterikäntämisen osa-alueesta, jonka on kokenut sillä hetkellä tärkeimmäksi itselleen tai työympäristölleen.

Artikkelit on ryhmitelty löyhästi, ja ne kuuluvat saman otsikon alle vain tietyn painotuksen suhteen. Käntäjästä tekstin tekijänä kirjoittavat Outi Nyttjä, Melina Voipio, Michael Baran, Annikki Ellonen, Kersti Juva, Liisa Ryömä, Pekka ja Satu Milonoff ja Sami Parkkinen. Outi Nyttjä lähtee liikkeelle kielten polyfoniasta, moniäänisyydestä, erilaisissa teksteissä. Jokaisella kielellä on oma maailmansa, jonka ymmärtäminen vaatii lukijalta enemmän kuin vain kielellisten koodien hallintaa. Monikielisyys on yhä useammin tekstien rakenteellinen peruselementti, eikä niinkään paikallisvärin luoja. Melina Voipio ja Annikki Ellonen lähestyvät tekstejä niiden dramaturgian kautta: Melina Voipio painottaa käntämisen analogisuutta näytelmän kirjoittamiseen yleensä, Annikki Ellonen lähestyy tekstejä niiden rakennuspalikoiden kautta, joista näyttämöpuhe kootaan. Michael Baran löytää artikkelissaan yhteyksiä ja yhtäläisyyksiä teatterikäntämisen, oman kirjoittamisen ja ohjaamisen välillä. Näytelmien lukeminen on olennainen osa dramaturgin työtä ja se avaa ovia niin käntämiseen, oman kirjoittamiseen kuin ohjaamiseenkin. Käntäminen opettaa kirjoittamaan omaa, kun ohjaajan työprosessi taas on Baranin mukaan pitkälti känteinen käntäjän työnkuvalle. Käntäjä purkaa osiin, ohjaaja kokoaa. Kersti Juva kuuluttaa puhekielen perään luotaessa näyttämöilluusiota, ja Liisa Ryömä tarkas-

telee ongelmia, joita kääntäjä työssään joutuu alinomaa pohtimaan: miten syntyy hyvä käännös? Samoja kysymyksiä pohtivat myös Satu ja Pekka Milonoff. Sami Parkkinen valottaa omaa työprosessiaan mielenkiintoisella kuvauksella Martin McDonaghin näytelmän *The Cripple of Inishmaan* suomentamisesta.

Erityisosastoonsa kuuluvat klassikkokäännökset, joiden erityispiirteitä Matti Rossi artikkelissaan analysoi. Esimerkiksi suomalaisten Shakespeare-käännösten historia kuvaa osuvalla tavalla käännöskäytäntöjen ja arvostusten kirjoa kuten myös teatterintekemisessä tapahtuneita muutoksia. Jos Paavo Cajander tuotti Shakespeare-näytelmänsä tähtinäyttelijäteatteriin, on Matti Rossi tehnyt työnsä voimakkaiden ohjaajien kanssa.

Musikaalinäytelmät ovat klassikkosuomennosten lisäksi erityisosaamista vaativa suomennoslaji, joka vaatii ennen kaikkea lauluntekotoaita ja musiikin tuntemusta. Vuonna 1997 keskustelua herätti Kansallisoopperan toteuttama *Sweeney Todd*, jonka suomennoksesta vastasi Juice Leskinen. Hän painottaa musiikkinäytelmien kääntämisessä ennen kaikkea tiukkaa sitoutumista nuottikuvaan.

Näytelmän kääntäminen on aivan oma taidelajinsa, eräänlainen moniottelulaji, kirjoittaa Juha Siltanen, ja toteaa käännöksen olevan itsenäinen taiteellinen suoritus, jonka perusta vaatii täsmällisyyden vaatimuksen synnyttämistä. Harjoittelu on elinikäistä. Artikkelissaan Siltanen polemisoi kiintoisalla tavalla kääntäjän suhdetta erilaisiin sidosryhmiin ja näkee kääntäjän tällöin eräänlaisena puolimaailman olentona. Kääntäjän on oltava tietoisesti kaksinaismoralisti, toteaa Siltanen.

Suomalaisessa teatterissa on arvostettu lähinnä näkymättömyyttä kääntäjää. Näyttelijä saa näkyä ja ohjaaja myös, mutta kääntäjä pysyköön lestissään. On kylläkin aina ollut kääntäjiä,

jotka ovat lestinsä liian ahtaaksi havainneet. Tälläkin asialla on vähintäinkin kaksi puolta, kuten Jukka Voutilainen ja Jukka-Pekka Pajunen artikkeleissaan kirjoittavat.

Suomalainen näytelmänvälitystoiminta on syntynyt ja kehittynyt yhteistyössä teattereiden kanssa ja siitä kantaa vastuun 1993 perustettu Näytelmäkulma. Näytelmäkulman dramaturgit Hanna Jääskinen ja Riitta Pohjola tarkastelevat suomennosten ja suomentajien asemaa ja tuovat keskusteluun mukaan välittäjän näkökulman.

Marja Jänis analysoi artikkelissaan kääntäjän ehkä vähiten julkisuutta saanutta roolia kulttuurivaikuttajana. Hänen omakohtaiset kokemuksensa liittyvät venäläisen ja neuvostodramatiikan esiinmarssiin 70- ja 80-luvuilla, jolloin vannottiin tiedon lisäämisen nimiin eräänä kultturivaikuttamisen motivaationa. Sirkku Aaltonen pohtii teatteritekstien tutkimuksen nykytilaa ja tulevaisuudennäkymiä. Teatteritekstit ovat merkittävä osa kulttuuriamme ja voivat antaa siitä meille arvokasta lisätietoa, jos vain sitä osaamme hakea.

Tätä on suomalainen teatterikääntäminen ollut ennen, näin se on tänään. Kääntäjä on teatterissamme ollut näkymätön tukipylväs, jonka varassa koko rakennelma on seissyt. Tukipylväs on ollut aina paikallaan, vain vahvistunut ajan mittaan. Sen olemassaoloa ei ole ollut tarvetta huomata. Tämän artikkelikokoelman tarkoitus on suunnata valokiila tuohon tukipylvääseen ja tarkastella niitä liitoksia, joilla se on tehnyt teatterimme olemassaolon mahdolliseksi. On kääntäjän juhlan aika.

Kääntäjä
suomentaja
tekstintekijä



KÄÄNTYMÄTÖN PÄÄ

OUTI NYYTÄJÄ

Minulla ei ole kääntäjän päätä. Minun päässäni kielet, maantieteet ja kulttuurit ovat erillisinä lokeroina. Tai oikeastaan ne ovat kuin radio- tai televisiokanavia, joilla on oma ohjelman-
sa. Sana, kuva, tapahtuma tai assosiaatio laukaisee kulloi-
senkin kanavan kuin kaukosäädin ja se alkaa toimia omilla
ehdoillaan. Olen silloin sen kielen maailmassa ajattelemassa
sillä koodistolla, joka kyseiseen kieleen liittyy. Toiselle kielelle
kääntyminen on äärettömän tuskallista. Niin kuin olisi jäänyt
umpihankeen liian isot monot jalassa. Jalka ei nouse eikä
eteenpäin pääse. Siltaa kielten välillä ei oikein ole, luonte-
vasti ei ainakaan. Sen sijaan siirtyminen kielestä toiseen ja
ajattelutavasta toiseen ei tuota vaikeutta.

Lohdukseni kuulin eteläamerikkalaisesta tilanomistajasta,
joka oman kielensä, espanjan, lisäksi puhui jotakin intiaaniki-
eltä. Kummankin kielen hän hallitsi täydellisesti, mutta oli täy-
sin kykenemätön kääntämään kielestä toiseen.

Olen joskus kysellyt itseltäni, onko tämä jotakin aivan oma-
laatuista skitsofreniaa vai toimivatko vain sivupersoonani näin.
Itse en osaa sanoa, mikä muutos minussa tapahtuu, kun siir-
ryn toimimaan ruotsin, ranskan tai saksan kielellä. Kielen maa-
ilma nielee minut, siirtää ajassa ja paikassa. Kieli on aina mi-
nulle maa, joka houkuttelee. On maita ja kieliä, joihin himottaa
mennä. Minulle niitä ovat nyt arabia ja portugali. Niiden koh-
dalla on selittämätön tunne, että jos ne oppisin, pääsisin raot-
tamaan salaisuuksien verhoa ja astumaan maailmaan, jossa
magialla on vielä mahdollisuutensa. Tunne, että joku ja jokin
odottaa tiiviin kieliverhon takana.

Bernard-Marie Koltèsilla on näytelmä *Le retour au desert* (*Paluu autiomaahan*), jossa muutama repliikki on painettu arabiaksi. On melkein sokeeraavaa nähdä arabiankielinen kirjoitus keskellä ranskan kieltä ja eurooppalaista kirjaimistoa. Yksi rivi saa äkkiä suunnattoman painon; siinä tuntuu olevan kaikki kielellinen kauneus ja tiheys. Kirjan selityksissä repliikit käännetään. Ne ovat aika tavallisia arkisia sanontoja, aika karkeitakin. Mutta vaikka nyt tiedän sen, se ei riistä kuvan myyttistä ulottuvuutta. Ehkä siksi, että siinä on pienoiskuva tulevaisuuden näytelmästä, jossa erilaiset kielet elävät itse-
näistä elämänsä samassa tarinassa.

Maa ja konteksti kummeina

Koltèsin näytelmässä on repliikki, jossa eri maailmojen yhtä-
kainen läsnäolo kiteytyy. Nainen, Mathilde, palaa taloonsa, jota hänen veljensä on asunut hänen poissa ollessaan. Nainen palaa Algeriasta. Hänen tyttärensä nimi on Fatima. Veli, tehtailija, sanoo että nimi on muutettava. Hän ei halua, että hänelle nauretaan. Tähän Mathilde sanoo:

”Missään tapauksessa sitä ei muuteta. Etunimeä ei keksitä, se syntyy siitä mitä lapsen kehdon ympärillä on, se tulee ilmasta jota lapsi hengittää. Jos hän olisi syntynyt Hongkongissa, olisin antanut hänelle nimen Tsuei Tai, jos hän olisi syntynyt Bamakossa, hänen nimensä olisi Shademia, jos olisin synnyttänyt hänet Amecamecassa hänen nimensä olisi Iztaccihuatl. Kukaan ei olisi pystynyt kieltämään. Ei vastasyntyntä voi syntymänsä jälkeen noin vain leimata vientitavaraksi.”

Koltèsin näytelmän ranskakin tuntuu jollakin tavoin orientaaliselta, rituaalisemmalta kuin hänen muitten näytelmiensä kieli. Ikään kuin käännettyltä kieleltä, jota puhutaan hiukan jäykästi ja kuitenkin täysin korrektisti ja jossa aistii vieraan kielen läsnäolon. Yleensä hän käännökseen jäävää jäykkyyttä pidetään heikkoutena ja osaamattomuutena, mutta kun se tässä on kirjoittajan äidinkielessä, sillä on varmasti tarkoituksensa. Voi olla, että olen täysin väärässä ja luen näytelmää Koltèsin elämän ja kiinnostuksen suuntautumisen kautta: sekä musta Afrikka että Maghreb, Pohjois-Afrikka, ovat hänen näytelmätuotantonsa verenkiertoa.

Eurooppaa eri kielillä

Koltèsin näytelmässä palataan kieleen ja kulttuuriin tehtailijan pojan Mathieun ja hänen isänsä Adrienin dialogissa. Poika haluaa lähteä kotoa:

ADRIEN: ...Mitä sinä matkustamisesta puhut? Ethän sinä puhu mitään kieltä, et edes pystynyt oppimaan latinaa.

MATHIEU: Minä opin vieraita kieliä.

ADRIEN: Kunnon ranskalainen ei opi vieraita kieliä. Hänelle riittää täysin tämä oma kieli, joka on täydellinen, tasapainoinen ja jota on ihana kuunnella. Koko maailma haluaa oppia tätä kieltä!

Koltèsin asenne on selkeästi ironinen. Ranskalaiset vierastavat vieraita kieliä, he eivät opi niitä. Todennäköisesti kielten opetus ei ole kovin hyvää, mutta hauskimman selityksen olen kuullut Bretagnessa. Tuttava taidemaalari väitti, että ranskalaiset vauvat eivät kykene erottamaan eri äänteitä yhtä hyvin kuin muiden kansakuntien lapset. Tämä biologiseen vajavaisuuteen perustuva teoria on esitetty vakavana tosiasiana.

Tämä osaamattomuus näkyy Jean-Luc Godardin elokuvassa *Le mépris* (*Keskipäivän aave*, aikaisemmalta esitysnimeltään *Sen täytyi tapahtua*), joka perustuu Alberto Moravian romaaniin. Siinä päähenkilöt Brigitte Bardot ja Michel Piccoli yrittävät selvittää asiaansa muutamalla osaamallaan englannin sanalla. *The corner de la rue...le calle...les bang...long walk, walk a long... long...long*, sanoo käsikirjoittaja tuottajalle puhelimesta. Ja kun sanat loppuvat, asia selvitetään elekielellä: Bardot yrittää tehdä tiettäväksi amerikkalaiselle elokuva-tuottajalle (Jack Palance) että hän on sihteeri ja konekirjoittaja. *Dactylo... dactylo*, hän toistaa ja alkaa naputtaa kuvitellun kirjoituskoneen näppäimiä. Kohtaus on yksinkertaisuudessaan yllättävä ja syvästi emotionaalinen. Se on perusmetafora vieraalla kielellä puhumisesta, perusmetafora kommunikaatiosta.

Kerro minulle mitä hän puhuu

Godardin elokuva kertoo näytelmäkirjailijasta ja käsikirjoittajasta Paul Javalista (Michel Piccoli), joka saa amerikkalaiselta tuottajalta tarjouksen. Hänen pitäisi modernisoida Odysseuksen tarina, tuoda siihen psykoanalyttinen aspekti. Elokuva on jo tekeillä ja itse asiassa loppumetreillä. Suuri saksalainen ohjaaja Fritz Lang, joka elokuvassa esittää itseään, ohjaa elokuvaa. Käsikirjoittaja on rahapulassa, hänen pitäisi

maksaa vasta ostetusta asunnosta olevat velat. Tapahtumapaikka on Rooma, jossa Paul (Piccoli) asuu kauniin nuoren vaimonsa Camillen (Brigitte Bardot) kanssa.

Poikkeuksellista elokuvassa on, *että kaikki henkilöt puhuvat omaa kieltään*. Koska he puhuvat omaa kieltään, he herättävät voimakkaan tunteen siitä, että he ovat ikään kuin vieraaseen maahan eksyneitä ihmisiä, sanoo Godard itse. Päähenkilöiden kansallisuudesta ja kielten moninaisuudesta tulee yksi elokuvan hallitsevista teemoista. Ja koska ihmiset elokuvan tuotantoryhmässä eivät puhu toistensa kieltä, elokuvan keskeinen henkilö, *keskeyttäjä*, kuten Godard sanoo, on tulkki Francesca Vanini (Giorgia Moll). Francesca, samoin kuin Fritz Lang, hallitsee eniten kieliä: ranskan, amerikanenglannin, saksan ja tietenkin italian. Hän ja Lang ovat samalla puolella, joka on jumalten (sivistyksen, kulttuurin) puoli. Ihmisten kieli ei ole heille este ja he tarkkailevat ironisesti muita henkilöitä, jotka avuttomasti pyristelevät kielitaidottomuuden suossa. Francesca ei käännä keskusteluja sanatarkasti, mutta kun hän keskustelee Langin kanssa Hölderlinin Oidipus-käännöksestä, hän puhuu asiantuntijana asiantuntijalle. Dramaturgisesti Francesca on jännittävä hahmo: kun hän on poissa ja ihmiset joutuvat kommunikoimaan omin avuin, tilanne kiristyy välittömästi.

Tuottaja, maallinen jumala Jeremy Prokosch (Jack Palance) puhuu amerikanenglantia kaikille kuin olettaen, että hänen puhettaan aina ymmärretään. Niin kuin raha puhuu.

Godardin elokuva on monikulttuurillinen sekä maantieteellisesti että ajallisesti. Amerikka ja Eurooppa, antiikki, elokuvan eri kaudet mykästä elokuvasta amerikkalaiseen suurtuotantoon ja elokuvan tekoaikaan (1963) ovat yhtäaikaaisesti läsnä. Elokuvan orgaaninen liikkuvuus triviaalin, henkilökohtai-

sen ja myyttien välillä tekee siitä arvaamattoman ja kiehtovan.

Godard ei ole ainoa elokuvan multilingvisti: Roberto Rossellinin kolmessa elokuvassa *Paisa* (1946), *Stromboli* (1951) ja *Matka Italiassa* (1953) tekijä käyttää myös monikielisyyttä ja sen aiheuttamia traagisia erehdyksiä dramaturgian elementteinä. Samoin Mankiewicz elokuvassaan *Hiljainen amerikkalainen*. Siinä puhutaan kolmea kieltä: englantia, ranskaa ja vietnamia.

Monikielisyys on kaikissa näissä elokuvissa tarinan elementti, ei lokaalin lisävärin antaja. Siihen liittyy suunnaton määrä assosiaatioita, joita muuten jouduttaisiin selittämään tyhmästi ja kömpelösti. Kieli, puhe ja kielettömyys aiheuttavat toimintaa, ristiriitoja, niin kuin ne aiheuttavat oikeassa elämässäkin. Jos tällainen elokuva dubataan, tapahtuu moninkertaisesti sama surmatyö, joka tapahtuu yhdellä ainoalla kielellä tehdylle elokuvalle, jonka alkuperäiskieli tuhotaan. Karkeasti sanoen käännös tuhoaisi ne.

Uusien kielten Eurooppa

Godardin elokuvassa oli vanha monikielinen Eurooppa, sekin jo katoamassa ja historiaa. Nykyinen Eurooppa puhuu aivan muita kieliä varsinkin maissa, joissa islam on toiseksi levinnein uskonto. Se on myös hyvin voimakkaasti puolikielinen: on valtavasti ihmisiä, jotka eivät puhu mitään kieltä hyvin, jotka ovat menettäneet vanhempiensa kielen eivätkä ole saaneet tilalle uutta. Kieliä puhutaan mitä erilaisimmilla intonaatioilla. Ja kuitenkin ihmiset elävät näissä kielellisissä olosuhteissa täyden elämän, heistä saa samalla lailla tarinoita kuin aikaisemmista eurooppalaisista.

Proosassa monikielisyys jo näkyy, varsinkin uusbrittien, englanniksi kirjoittavien mutta erilaista etnistä alkuperää olevien kirjailijoiden teoksissa. Näyttelijä, joka luki uutta britti-proosaa sokeiden kirjaston ääninauhoille, totesi yhtäkkiä hämmästyneensä niiden monikielisyyttä.

Näytelmiin Euroopan kielitilanne ei ole ehtinyt. Mutta jos kääntäjälle tulee eteen tällainen näytelmä, mitä hän tekee?

Voiko kieli olla mulatti?

Rotusekoitus voi tuottaa uskomattoman kauniita ja lahjakkaita yksilöitä. Hybridi, sekarotuinen, sekoittunut on usein kestävempää lajia kuin puhdasrotuinen. Mikään ei ole niin huono eläjä kuin äärimmäisen pitkälle jalostettu koira, joka ei omin voimin pysty edes synnyttämään.

Suomalaisen maatiaisrodun sekoittuminen toisiin, erivärisiin, erilaatuisiin voisi olla pelkästään rotua parantava tekijä. Mutta kieleemme ei tunne kunnon vastinetta ranskalaiselle sanalle *métis/métisse*, joka neutraalisti tarkoittaa jotakin joka on puoliksi yhtä, puoliksi toista alkuperää, joka on syntynyt saman lajin eri rotujen risteytyksestä. Eikä se tunne vastinetta sanalle *métissage*, jolla voitaisiin tarkoittaa hybridiyttä, ”epäpuhdasta” myös henkisellä alueella.

Ranskalainen filosofi Michel Serres puhuu kirjassaan *Le tiers-instruit* välitilasta, jossa kaikki on oudossa muutoksen tilassa, ja tämä tila tarkoittaa kykyä ja mahdollisuutta mennä moneen suuntaan. Eurooppalainen kielimaisema on juuri tällaisessa välitilassa. Se synnyttää uusia kielen ja ilmaisun tapoja, samalla lailla kuin keskiajan lopulla syntyi jiddis Puolaan muuttaneiden juutalaisten keskuudessa. Sen perustanastosta 70 prosenttia on keskiyläsaksaa, 20 hepreaa ja 10 puolaa. Jiddis puolestaan on tunkeutunut amerikanenglantiin.

Algeriassa oli viime vuosisadan puolella juutalaisyhteisöjä, jotka elivät rinnakkain arabien kanssa, pukeutuivat kuin arabit, panivat lapsensa sekä talmud- että koraanikouluihin ja kirjoittivat arabiaa heprealaisin merkein. He eivät piitanneet puhtaudesta. Se oli suurta humanismia.

En edes usko, että monikielisyys riistäisi oikeudet alkupe-
räiskielen käyttäjiltä tai turmelisi sen. Syntyisi vain uusi kieli,
uusia kieliä, joiden ilmaisukyky saattaisi draamallisesti tuoda
takaisin teatterin magiikan.

En halua, että ymmärrän vain dialogin

Joutuessaan tekemisiin kääntämisen, käännettyjen viestien
ja selväkielisyyden kanssa ihminen menettää kykynsä tajuta
sanomaa merkeistä, toiminnasta, rituaaleista, joita nykypäi-
vänkin puheessa vielä on. Hän menettää ilon havaita, oival-
taa, arvata. Hän menettää jotakin teatterin alkuperäisestä ole-
muksesta, sen salaisuudesta.

Minä en halua sananmukaista ymmärrystä, haluan isom-
paa. Muutama viikko sitten katsoin sunnuntaitelevisiosta *Saha-
ran miehiä*. He kuljettivat suolaa aavikon poikki. He puhuivat
työstään ja elämästään omalla kielellään. Televisio-ohjelma
oli totta kai tekstitetty. Siitä luki, ettei heidän puheensa suin-
kaan ollut niin yksinkertaista kuin me aavikon oppimattomalta
mieheltä olettaisimme. Suomessa onnea kauppaavat filosofit
puhuvat huomattavasti kehnommin.

Näytelmää ei voi tekstittää niin kuin televisiodokumenttia
tai elokuvaa. Miksi ei siis antaa kielten ja kielettömyyden tulla
näyttämölle puhuttelemaan yli selitetyn sanan? Syntyisikö siitä
uusi tajunnan avaruus?

KÄÄNTÄMISEN VIETTELYS JA MUITA AJATUKSIA

MELINA VOIPIO

Eletään kesää -90. Istun psykofyysisessä kiihtymystilassa tietokoneeni ääressä maalla. Aurinko keittää takaraivoani, mutta en huomaa suojautua. Käteni vapisevat ja hengitän epämääräisen kiihkeästi. Minua raivostuttaa, surettaa, ahdistaa. Suomennan Tennessee Williamsin näytelmää *Viettelysten vaunu*. Olen lukenut tekstin Teatterikorkean ykköskurssilla. Siitä asti olen toivonut, että saisin joskus tehdä siitä uuden suomennoksen. Nyt sitten suomennan ja kärsin, eikä kirottu, loputon liuskakasa hupene koskaan.

Myös Blanche kärsii, mutta on todennäköistä, että minun tuskani on kiihkeämpää. Olen sydäntäsärkevän rakastunut, aivan kuin Blanche, joka liihottaa tunnetilasta toiseen kuin ohut, tuulen riepottama perhonen. Myös minun sieluni lepattaa. Sitä paitsi Blanchen olemus herättää minussa outoja elämyksiä, harsuisia muistoja ajalta, jolloin vielä olin riippuvainen ympäristöstäni ja sen kyvystä huolehtia minusta.

Riudun, sillä olen varma että me, minä, äitini ja Blanche, tulemme ihmisinä ja naisina jakamaan saman kohtalon. Me pilaamme mahdollisuutemme ja jäämme iäisesti yksin.

Vihaan naista, josta tämä näytelmä kertoo. Inhoan hänen kykyjensä ja kyvyttömyytensä kuluttavaa ristiriitaa, armottoman älyn ja avuttoman tunne-elämän liittoa. Lopulta en saa rauhaa edes öisin: Blanche tunkeutuu uniinikin.

Mitä kirjailijaan tulee, uskon lukevani Tennessee Williamsin sielua sujuvasti kuin maitotölkin kantta. Minä tiedän mitä hän

on ajatellut ja ennen kaikkea ymmärrän, miltä hänestä on tuntunut.

Näytelmä on läpäissyt minut. Kaiken tylsyyden ja yksinkertaisuuden keskellä sellainen on harvinaista. Minä, suomalainen dramaturgityttö kirjoitan sen misogynyn, itsekkään, kypsymättömän, huippulahjakkaan ukon tekstin uudestaan, suodatan sen lävitseni kielestä toiseen ja koen syvää yhteenkuuluvuutta.

Amerikkalaisetä on vietelty suomineidon, eikä tilanteen aitoutta vähennä muutaman vuosikymmenen tai valtameren välimatka, eivät aikakauden tai sukupuolen eroavaisuudet. Enkä minä edes pidä Tennesseeestä.

Olen edellä kertonut poikkeuksellisesta käännösprosessista. Tavallisesti kuvatun kaltainen kosketuspinta jää paljon vähäisemmäksi. Syy ei ole aiheessa tai juonessa, vaan siinä, että näytelmän kirjoittaminen on vaikeaa.

On hankalaa tehdä näytelmä, joka tavoittaa jotakin olennaista ihmisyyden olemuksesta, tai edes piirteitä siitä. On vaikeaa tehdä näytelmä, joka todella tuottaa elämyksen ilman, että katsoja joutuu ylittämään ylenpalttisesti esteitä päästäkseen edes lähelle samastumisen kokemusta.

Kääntäjän on mahdollista tuhota samaistuminen etäännyttämällä teksti lähtökohdistaan ja tunnetiloistaan. Tällainen saa katsomossa aikaan vaivautumista, joka vie pohjan elämykseltä.

Sanat ovat *mitä*, muu on *miten*. Tahatonta etäännyttämistä tapahtuu, kun keskitytään yksioikoisesti tekstin *mitä* - puoliin. Näitä ovat kokonaisuuden merkitykset hylkäävä suhde yksittäisiin sanoihin, toisin sanoen valitaan sanakirjasta eksakti sana välittämättä siitä, *miten* lause sen jälkeen viestii. Tai keskitytään vain siihen, *mitä* repliikeissä sanotaan, mutta

unohdetaan *miten*. *Miten* on vaikeampi hahmottaa ja vaatii tarkempaa tyyliä kuin *mitä*.

Kyse ei ole sanoista vaan tavasta, maailmasta, mielentilasta, jota sanat ilmentävät. Olennaista ei ole puhetyyli tai tyyli, vaan sen löytäminen, mitä tyyli ilmentää. Näytelmän suomentaminen on paljolti sen esiintuomista, *miten* kirjailija sanoo.

Parhaassa tapauksessa kirjailijan emotionaalinen viesti tavoittaa kääntäjän. Tämän dialogin saattaminen kääntäjän toimesta myös kirjoittajan ja katsojan välille olisi toivottavaa. Näytelmän kääntäminen on paljolti analogista näytelmän kirjoittamisen kanssa. Niin näytelmän kirjoittamisen kuin kääntämisenkin problematiikka on verkostomaista, ei lineaarista. On hyvä, jos kääntäessään kykenee havaitsemaan alkutekstin sisäisen verkoston ja aistimaan sen emotionaalisen rakenteen. On hankalaa kääntää näytelmää, jossa tällainen verkosto on alun alkaenkin hatara. Tällöin ajaututaan ikävyyttävään *mitä* - maailmaan, jossa sanakirja riittää ilmentämään tekstin sisällön. Kun näytelmän emotionaalinen verkosto on tukeva, jää sanakirjan käyttö melko vähäiseksi.

Miten on verkostoa ylläpitävä taso, metatila sanojen takana. Kääntäminen on sanoista muodostuvan maailman kohtaamista ja tämän maailman uudella kielellä ymmärrettäväksi tekemistä. Kaiken draamatekstin päämäärä on tulla toteuteksi esityksenä. Tätä vasten niin sanottu vapaa käännöstyyli on käytännöllisempi toteuttaa teatteriesitykseksi kuin kielipolisesti täsmälleen oikeaksi suomittu mutta lopulta hengettömäksi suomennettu teksti.

Alkuperäisen tekstin ominaisuudet kääntyvät kielen mukana. Paradoksi on, että hyvässä käännöksessä kääntyvät alkutekstin heikkoudetkin. Kääntäjä ei voi ryhtyä ojentamaan

kirjailijaa, ei millään tasolla, vaikka siihen joskus vetoa olisi-kin. Niin kieliopilliset kuin emotionaalisetkin tasot pitäisi kyetä kääntämään sellaisenaan. Ja samalla arvostan niin sanottua vapaata kääntämistä!

Kysymys on sen erottamisesta, mikä on katsojalle tärkeää. Jos luomallani roolihenkilöllä on kädessään sininen lenkki, en odota että kääntäjä briljeeraa paikallistuntemuksellaan ja kääntää sen toiselle kielelle sanasta sanaan. Parhaimmillaan löytyy vastaava tuote, joka luo katsojan kulttuurista käsin samankaltaisen, makkaran aineksia sisältävän viitekehksen. Arvostan kykyä luoda alkutekstille analoginen, hengittävä käännös. Oleellista on tavoittaa henkilöiden välinen dynamiikka ja kunkin karaktäärin samastumista tuottavat, eläytymisen mahdollistavat ominaisuudet.

Omituisia tunnelmia syntyy, kun huomaa ajattelevansa jonkin roolihenkilön olemuksesta ja siten myös puheesta toisin kuin kirjailija. Kiusauksista huolimatta ohjaaminen, kääntäminen tai sovittaminen ovat eri asioita.

On tylsää kääntää paranteeseja, joissa tarkoin selostetaan näyttelijän asema ja liikeradat. Tai loputtomia ohjeita lavastajalle ja tarpeistonhoitajalle, joissa lampun varjostin on koboltin- tai merensinistä silkkijäljitelmää, jota reunustavat kiinalaistyylliset hapsut pikku samettipalloineen ja niin edelleen. Konkreettisen ja naturalistisen maailman tarkka esiintuominen, ajoittaisesta välttämättömyydestään huolimatta, tuntuu vievän tilan olennaiselta.

Käännös ja käsikirjoitus

Joskus ohjaajat kääntävät tekstinsä itse. Tällöin he eivät oikeastaan tee käännöstä, itsenäistä kirjallista teosta, vaan

käsikirjoituksen. Tietyn produktion käyttöön tehty teksti pitää jo syntyessään sisällään toiminnansuuntia ja päämääriä, jotka ovat erityisesti ominaisia kyseiselle tilanteelle.

Kun käännöksen on tarkoitus palvella vain yhtä produktiota tai trendiä, voi sille tehdä periaatteessa mitä hyvänsä; tällöin työryhmä tuottaa eheyden esityksen ja sitä edeltävän prosessin sisältä käsin. On samantekevää, miten kulloisenkin esityksen kannalta koherentti verkosto eri osatekijöiden välillä saavutetaan, kunhan se saavutetaan.

Kun käännän itsenäisen, yhdestä työryhmästä riippumattoman teoksen, pyrin käytännönläheisesti saamaan aikaan mahdollisimman paljon alkuperäisen kaltaisen kirjallisen tuotteen, joka palvelee näyttämöä. Olen pyrkinyt suomentamaan tekstin eheäksi kokonaisuudeksi, jota on jonkin ryhmän tai ohjaajan erityispiirteiden jäädessä pois mahdollista käyttää toistekin. Ohjaaja voi sitten työprosessissa sovittaa tekstiä ja iskeä koukkunsa mihin tahtoo. Näppäryyden perimmäinen motiivi on oman nokkeluuden esiintuominen, jolloin tekstin ilmentäminen jää taustalle.

Äänetön tila

Teatteri on averbaalinen laji. Sillä on varsin vähän tekemistä kielen kanssa. Kääntämisessä haetaan itsestäänselvän sanatyön lisäksi tilaa sanojen välissä. Tästä tilasta johdetaan tilanne.

Dialogi on jonkin asian johdattamista johonkin. Dramaturgia on se *miten*, millaista reittiä tämä prosessi etenee. Näytelmäteksti on joukko sanoja ja analogioita tunnetiloille, jotka ovat olleet meille vanhastaan tuttuja koko elämämme ajan. Näitä sanoja mieleemme järjestelee kaleidoskoopin tavoin, uudes-

taan ja uudestaan. Aina syntyy uusi tunne totuuden löytymisestä. Kaikki näytelmäkirjallisuus on perimmiltään tunnetilaa tai sen torjuntaa, kuten ihmisyyys yleensäkin. Ihminen kirjoittaa ihmisestä.

Kun näytelmän kirjoittaminen on paljon viitteiden luomista, on näytelmän kääntäminen paljon viitteiden tulkintaa. Olenaisista on, miten muodostuu jännite tilanteen eri osatekijöiden, ajan, paikan ja tilan välille – eivät niinkään osatekijät itse.

Kahdesta monologista voi muodostua dialogia, mutta tällöinkin dialogi edellyttää syntyäkseen tilanteen, kontekstin, vaikka se muotoutuisikin vasta monologien puhumisen hetkenä. Jotta sanoman voisi toistaa, on sellainen oltava tulkittavissa; joukko sanoja muodostaa draamallisen järjestyksen silloin, kun kyseinen sanajoukko synnyttää toimintaa.

Oikea, mutta huono

Hyvä käännös on satuttava. Tällöin merkitys palvelee parhaiten vaatimuksia, joita draaman käännös edellyttää. Eksaktien merkitysten jälkeen ei ole oikeaa tai väärää käännöstä. On vain hyviä ja huonoja käännöksiä ja jotain siltä väliltä. Hyvän tai huonon käännöksen määrittäminen on helppoa siksi, että draamateksti on puhtaasti käytäntöä. Käytäntö eli toimivuus esityksessä sanelee lopulta sen, onko käännös onnistunut.

Käännös on erikoisala, kuin kirurgia. Leikkaussalin ulkopuolella ei tiedetä paljonkaan siitä, mitä potilaan hyväksi ennen kokoon kursimista on tehty; potilas kun on operoituna jotakuinkin samannäköinen kuin ennenkin.

Kääntäjä tunkeutuu kirjailijan maailmaan ja teokseen, kääntää, varastaa tämän maailman itselleen ja leikkii että se on hänen omansa. Kääntäjä pyrkii ymmärtämään näkemänsä ja

muokkamaan siitä muillekin ymmärrettävän, alkuperäistä mahdollisimman lähellä olevan näköiskuvan.

Minusta joku satunnainen anglismi tai väärin suomennettu sana ei ole merkki huonosta käännöksestä. Nämä vain ovat asioita, jotka miltei jokainen erottaa, ja joita osaamattomampikin pääsee kritisoimaan. Minusta ne ovat sivuseikkoja. Esimerkiksi Pentti Saarikosken käännöksiä on ankarasti, välillä varmasti syystäkin arvosteltu virheistä. Kuitenkin kääntämisen todellinen vaativuus, se mitä jokainen sanakirjaa selaava ei osaa eikä opi, saattaa kokonaan jäädä sanatarkan lukijan havaintokentän ulkopuolelle. Tältä jokamiehen alueelta Saarikoski tuntuu halunneen edetä haastavampaan maastoon, pitemmälle kuin kukaan aikaisemmin, huolimatta siitä, että tämä saattoi tapahtua varsinaisen teoksen kustannuksella.

Näytelmäteksti on kuin kolmiulotteinen palapeli. Käännöksessä on loputtomasti mikro- ja makrokokoisia osa-alueita, seikkoja, suuntia ja päämääriä, joita kaikkia ei voi saada lokahtamaan paikoilleen.

Kääntämisessä on kysymys kilpajuoksusta ajan kanssa, sillä kääntämällä ei varsinaisesti rikastu. Sehän on taiteenlajina verrattavissa kevyisiin kotitöihin tai kopiokoneen käyttöön.

Lopuksi vielä aihe, josta isketään huumoria miltei aina, kun vähintään kaksi kääntäjää, kirjailijaa tai käsikirjoittajaa kohtaa. Sen jälkeen kun on kuluttanut takamuksensa pukamille, kipeyttänyt selkensä, luonut näyttelijöille sanat suuhun ja ohjaajalle materiaalin, vuodattanut sydänvertaan ja ollut ylipäättään tosissaan, saattaa ajattelun hapristamiin aivoihin tulla ensi-illassa (jos on kutsun saanut) nolo, kelmeät posket punaava miete: Miksen minä ole lavalla pokkaamassa kun nuo kaikki muutkin ovat?

RUUMINAVAUKSIA JA MUITA HARRASTUKSIA

MICHAEL BARAN

En ole mikään oikea näytelmien kääntäjä, mutta olen kääntänyt muutamia ja olen jokseenkin varma, että käänän tulevaisuudessakin.

Ensimmäiset käännökseni, ja useimmat sen jälkeenkin, tein harrastuksena, omalla ajallani, ilman rahaa, en määrättyä esitystä varten, tai edes varmasti tietäen, että esitys tehdään. Halu kääntää on useimmiten syntynyt haluttomuudesta kirjoittaa; kun kirjoittaminen ei ole luistanut, olen ottanut hyvän näytelmän hyllystä ja alkanut ajankulukseni kääntää. Kääntämäni näytelmät ovat yleensä olleet pieniä ja vaikeita, siis harrastajalle sopivia.

Dramaturgin ammatissa joutuu seuraamaan laajasti maailmandramatiikkaa, erityisesti sitä, mitä maailmalla juuri nyt kirjoitetaan. Havaintojeni mukaan ns. tavalliset ihmiset, joihin myös näytelmäkirjailijat käsittääkseni kuuluvat, eivät lue mitenkään hirvittäviä määriä näytelmiä. Dramaturgin on pakko. Se antaa perspektiiviä.

Se opettaa asettamaan oman tekstinsä osaksi suurempaa kokonaisuutta. Harvemmin tulee ajatelleeksi, että juuri se näytelmä, jonka kimpussa juuri minä puuhaan, on merkittävä ja merkityksellisintä maailmassa. Että minun näytelmiäni esitetään liian vähän, vaikka muuta tarjontaa ei juuri ole. Sitä on.

Olen siis lukenut näytelmän, pannut sen pois, tehnyt muuta, ottanut sen taas esiin, lukenut kolmanteen kertaan ja oi-

valtanut että se on jäänyt vaivaamaan mieltäni. Olen päätel-
lyt, että tämä näytelmä on hyvä näytelmä. Päässäni on alka-
nut pyöriä kysymyksiä: ”Piru vie, miten herra X on tämän oi-
kein kirjoittanut? Mistä hitossa tässä oikein on kysymys? Mi-
hin ihmeeseen tuo oikein viittaa?”

Sitten olen ehkä vähän optimistisesti ajatellut, että jos yrit-
täisin kääntää näytelmän, voisin saada vastauksen kysymyk-
siini. Jos yrittäisin siirtää näytelmää toiselle kielelle, omalle
kielelleni, suomeksi, joutuisin pohtimaan samantapaisia asi-
oita kuin kirjailija sitä kirjoittaessaan. Kääntäminen on ollut
jonkinlaisen ruumiinavauksen tekemistä hyvälle näytelmille.
Niinkuin innostunut lapsi olen hajottanut leluni nähdäkseni,
mikä sen panee tikittämään, liikkumaan, toimimaan. Tämä
harrastus johti vähitellen toiseen, ohjaamiseen, jossa näytel-
mä laitettiin takaisin kokoon.

Olen kääntänyt näytelmiä, joita en itse pystyisi kirjoitta-
maan. Olen kääntänyt ymmärtääkseni, millainen on hyvä näy-
telmä ja oppiakseni kirjoittamaan parempia.

Olen kääntänyt näytelmiä, joista olen pitänyt, kirjailijoita
joiden teksti, dialogi, sen rytmit ja rakenteet, kohtaukset ja
kokonaisuus ovat minua poikkeuksellisesti kiinnostaneet. Näy-
telmiä joita saattaisi olla vaikea oppia kirjoittamaan ja joita
siksi on ollut myös vaikea kääntää. Mutta minä innostun to-
della vain töistä, jotka ovat juuri sen verran mahdollittoman
puolella, että saatan kuvitella parhaimmillani, kovalla työllä ja
suotuisten tähtien alla voivani onnistua. Sillä vasta lähellä täy-
dellistä epäonnistumista voidaan saavuttaa todellisia onnis-
tumisia.

Mitä minä sitten kääntäessäni olen oppinut? Ainakin kir-
joittaminen on käynyt vaikeammaksi, hetkittäin mahdolltomak-
si. Hetkittäin tunkeutuu mieleeni ajatus: ”Miksi kirjoittaa kes-

kinkertaista tekstiä, kun voi kääntää neuvokasta?” Työnnän sitä aktiivisesti pois, tai yritän kääntää ajatusta päinvastaiseksi. Toivottavasti olen oppinut tiivistämään, jättämään sanojen, lauseiden, kohtausten näytelmien väliin tilaa. Jokainen ajatus joka päästäni tulee ei ole merkittävä, ei edes kiinnostava. Parhaat näytelmäkirjoittajat joko kirjoittavat vähän tai pyyhkivät paljon.

Olen myös havainnut oikeaksi sen jo kliseeksi muodostuneen tosiseikan, että näytelmää kääntäessä on tärkeämpää kääntää draamaa kuin kirjallisuutta, tilannetta kuin dialogia, henkilöiden päämääriä ja pyrkimyksiä kuin puhetta.

Olen myös yrittänyt olla tarkka, mieluummin liian kirjaimellinen kuin luovasti ylimalkainen. Olen yrittänyt olla panematta omiani. Huonon suomennoksen merkinä olen oppinut pitämään kääntäjän yritystä selittää, mitä kirjailija oikeastaan tarkoittaa, pyrkimystä korostaa hänen tekstinsä sävyjä ohi niiden sanojen ja sen rytmikan, jota kirjailija dialogissaan käyttää. Olen yrittänyt panna vastaan halulle tietää enemmän, paremmin ja syvemmin kuin kirjailija itse.

Olen myös tietoisesti pyrkinyt välttämään laajalle levinnyttä suomalaisen puhekielen tai slangin käyttöä, joilla on pyritty tekemään käännöksen puheesta luontevampaa, nykyaikaisempaa, rajumpaa. Luontevointaminen on paitsi kääntämisen, myös koko teatterin suurimpia vihollisia, jonkinlaista tuttuuden vaan ei totuuden tavoittelua. Meissä ja elämässämme on niin kovin vähän luontevuutta, sujuvuutta, muotoa, mutta niin paljon kauneutta, syvyyttä, salaisuutta. Maailma töksähtelee. Ja kirjailijat, joita pidän arvossa, tietävät sen. Parhaimmillaan se tarkoittaa sitä, että jokainen lause on oma maailmansa. Käännöksen pitää pyrkiä samaan.

Näytelmän kääntäminen toiselle kielelle on tietenkin jo siinänsä hieman absurdi ajatus, parhaimmillaankin vain jonkinlainen sankarillinen yritys, jossa voi panna parastaan, ja silti aika ajoin epäonnistua – siis kivaa – työtä. Olen kääntänyt lähinnä itsekkäistä syistä tullakseni paremmaksi kirjailijaksi, teatterikäsityöläiseksi, ei kai sentään ihmiseksi.

”NIIN ETTÄ JOS VAIN KUN AJATTELENKIN SINUA”

ANNIKKI ELLONEN

Näyttämöpuheen rakennuspalikoista

Näytelmän kääntäminen teatterille on rakenteen kääntämistä, ei kielen, ei sanaleikkien eikä eri roolihenkilöiden puhettavan. Kaikki tämä seuraa luontevasti itsestään, jos pohjalla oleva rakenne on selvitetty: mihin henkilö pyrkii, miksi hän käyttäytyy noin, mikä on hänen tehtävänsä näytelmässä? Näin löytyy helposti henkilöiden oma puhe: sosiaalinen asema, ikä, koulutus, lahjakkuus, ammatti, poikkeavuus, jos ne ovat näytelmän kannalta tärkeitä. Kyse ei ole realistisen näytelmän henkilöiden motivaatiosta tai toimintavirikkeistä, vaan kirjailijan ajatuksesta, koko näytelmän hahmotuksesta.

Näytelmän kääntäjä ei saisi silti olla niin innokas kirjailijan tulkki, että hän niittaa tulkinnan valmiiksi. Alleviivaa, korostaa ainoan tulkinnan. Näytelmätekstin on kestävä useita erilaisia tulkintoja, monia näkökulmia, useita toteutuksia. Siksi ei välttämättä ole ihanteellista, että kääntäjä tietää, ketkä näytelmän tulevat esittämään. Teatteri saattaa vaihtaa näyttelijöitä, toisessa teatterissa roolit on miehitetty kenties aivan eri lähtökohdista, ja näkökulma tekstiin kypsyy lopullisesti vasta harjoituksissa, usein hyvin kiivaiden väittelyiden kautta. Liian tiukkaan napitettu, tiettyyn suuntaan vetävä käännös palvelee pikaohjausta ja tuttuja näyttelijöitä.

Tärkeää on myös rytmi. Esimerkiksi kun roolihenkilö vastaa lyhyesti, aina samaa sanaa toistaen, kääntäjän tulisi oivaltaa, että näyttelijä kyllä pystyy ja nimenomaan haluaa

varioida itse sävyt. Kääntäjän ensisijainen tehtävä ei ole miettiä, miten tehdä erisävyisellä sanalla englanin *yes – joo, jaa, juu, jep, jeh*. Hänen tehtäväkseen jää ratkaista, kestääkö kyseisen kohtauksen rytmi kaksitavuisen *kyllä, selvä, selkis, oikein, hyvä*. Ja lisäksi, jos alkukielessä sama sana toistuu, sen on toistuttava myös käännöksessä.

Rytmi on hankala asia, koska eri kielten rytmi on erilainen. Teatterissa taas on kyse tapahtumien rytmistä, henkilöiden rytmistä. Vanhaa näyttelijää lainatakseni: *”Kerro vaan, onko tämä hidas vai sukkela tyyppi”*. Se on tärkeää. Puhuuko henkilö lyhyin lausein vai pulputtaen. On eri asia, käännetäänkö *olin suurinpiirtein kolmantena* tai *olin ehkä kolmas*. Viivyttely ja vänkäily on edellisessä selkeämpää. Ei myöskään ole roolin ilmaisun kannalta merkityksetöntä, käännetäänkö *se on samantekevää* vai *yhdentekevää*.

Suomenkieliset temporaaliset lauseenvastikkeet tuntuvat istuvan puhemiehen mitä parhaimmin ja niitä vieroksutaan turhaan. Ei muisteta tätä napakkaa ilmaisua. Jos sankari puuskuttaa *niin että jos vain ajattelenkin sinua*, on kyseessä aivan erilainen henkilö kuin se, joka käy suoraan asiaan *ajatelllessani sinua*.

Piste olkoon siellä, missä alkuteksissäkin. Töksäyttelevästä jurottajasta on moni kääntäjä saanut sujuvan sivulauseita viljelevän keskustelijan ja päinvastoin. Eli, henkilön rytmi on olennaisempaa kuin sanojen sävy. Näyttelijä pystyy sanomaan sanat kymmenin eri vivahtein, mutta väärän rytmien muutoksesta ei selviä lausunnalla. Se vaatii fyysisen ilmaisun kampeamista puhetta vastaan, kenties myös niitä ähkäisyjä, örinöitä ja huokaisuja, joita ei ole kirjoitettu, mutta jotka luuraavat tekstissä pisteinä. Piste on tärkeä välimerkki, siinä on myös vastanäyttelijän reaktio.

Kääntäjä ei saisi rakastaa tekstiä niin paljon, että hän omii sen, ohjaa ja näyttelee itse. Kirjailijan tarkoitusta ei saa tuppata; silloin tekstistä tulee selittelevä, yliselkeä. Pinnan alle piilotettu pysyköön aavistettavana, muutoin litistetään repliikki yksitasoiseksi. Kun kääntää ajatuksia ja tarkoituksia sanojen sijaan, on oltava varuillaan, ettei tule tyrkyttäneeksi asiaa, jonka kirjailija haluaa vihjaukseksi. Tämän kuopan välttää kun muistaa, että kääntää kirjailijan tarkoituksia ja ajatuksia, ei roolihenkilön. Vahvat roolit vievät helposti mukanaan, ja niin tulee kantaneeksi huolta siitä, ymmärtääkö tästä nyt varmasti, mitä henkilö tarkoittaa. Jos alkutekstissä on vihje, ei kannata tehdä siitä väitettä. Sovitus on ohjaajan työtä; hän vahvistaa tai selittää, korostaa tai piilottaa, pyyhkii pois.

Teatteriesitys on monen luovan ja itseään esille tuovan henkilön yhteistyötä, jossa kääntäjälle jää omimmaksi alueeksi kieli, liikoja vapauksia ottamatta. Kun harjoitukset kestävät normaalisti vähintään kaksi kuukautta, tarvitaan luottamusta siihen, että kyllä teatterissa löydetään, jos jotain on mielekkäästi kätketty. Muutoin näyttelijän ilmaisu köyhtyy, ja katsojan keksimisen ilo katoaa.

Musiikkinäytelmistä

Laulujen kääntäjän on pystyttävä lukemaan nuotteja. Tahtilajit on hallittava, niin myös iskut ja painottomat tavut, mutta sen lisäksi on tajuttava, mitä voi laulaa. Korkea, pitkä sävel ja pitkät vokaalit ovat tarkkoja. Kun sopraano laulaa kovaa ja korkealta ja tekstinä on *keitto höyryämään*, voi olla varma, että mäkätystä siitä tulee, aivan lampaan nuotilla. Pitkä *i* sankarin suussa on helposti hyttysen ininää, ja siksi laulujen käännökset ovat täpötäynnä näitä *suo, luo, tuo, taa, vaan, -kaan*.

Takavuosina lauluissa esiintyi tiheästi taatto, kun osaava kääntäjä tiesi, miten huonosti nuottikuvaan sopi *isä*. Eikä *fai-ja* käy yleensä tyyliinsä puolesta, vaikka ehdotomasti olisi muuten paras laulettava.

Musiikkinäytelmissä olisi eduksi käyttää kahta kääntäjää, jos he vain muutoin sopivat yhteen. Tämä ratkaisu ei tosin ole kovinkaan yleinen, vaikka laulujen kääntäjiä eli nuottikuvaa ymmärtäviä olisikin helpompi löytää musiikkipuolelta kuin näytelmäkääntäjien piiristä. Viihdemusiikin laulujen kääntäjien ammattitaito ei puolestaan välttämättä riitä musikaalin tekstiosuuksiin. Suositon yhteistyötä ja perehtymistä laulamisen saloihin niille, jotka haluavat musikaaleja kääntää. Helposti unohtuu myös se, että yleisö pystyy seuraamaan ajatusta musikaalisen fraasin yli vain poikkeustapauksessa. Fraasin ylitys on taitavan tyylikeino, ei hätävara.

Liian tiheä tekstitys on myös hankalaa laulettavaa. Se on raskasta ja vaatii oikeastaan mikityksen. Tästä kaikesta musiikin linja kärsii. Suomen kielen monitavuisuus houkuttelee käyttämään nuottikuvaa, joka nuotin hyväksi, ja on erittäin vaikeaa saada ajatus ilman turhia säkeenylityksiä, loppusoinnullisena ja rytmisesti oikein. Kun katsoo alkuperäislauluja, ymmärtää, miksi laulujen sanoittajan nimi on musikaaleissa aina mainittu. Alkutekstin salaisuus onkin yleensä siinä, että laulutekstit syntyvät tavallisesti yhteistyössä säveltäjän kanssa, musiikkinäytelmän käännöksessä on musiikki valmiina aina ennen käännöstä. Kun jo alkutekstissä on kaksi kirjailijaa asiassa – laulut ja tekstiosuuden tekee eri henkilö – miksi ei näin voisi olla myös kääntämisessä? Yleisneroja on kaikkialla harvassa, ja erikoistumista suositetaan.

Käännös-sovitus

Missä kohdin kaikkia kääntäjän ääni alkuperäiskirjailijan yli? Suomessakin voisimme ottaa käyttöön sana *sovitus*, jos käännös on tehty tiettyä työryhmää varten. Englannissa usein ja Ranskassa aina käytetään käännöksestä termiä *sovitus* tai *tulkinta*. Se antaa selkeät pelisäännöt, kun nimitys kertoo, että käännös on tiettyä produktiota, tiettyä ohjaajaa tai kenties tuttuja näyttelijöitä varten viimeistelty. Oman äänensä kuuluviin haluava kääntäjä saa näin ehkä enemmän vapautta, mikä muussa kuin tilaajateatterissa saattaisi herättää tarkistamisen halua. Sen sijaan kuvaus *suomeksi kirjoittanut*, jota on aivan viime aikoina esiintynyt eräiden käännösten yhteydessä, kuulostaa jo vaarallisen vaateliaalta.

Teatterissa tarvittaisiin oikeastaan kahdenlaista käännöstä. Ohjaaja sekä näyttelijät tarvitsisivat tulkintansa pohjaksi, analyysin ja keskustelun lähdemateriaaliksi mahdollisimman tarkan, lähdeviitteillä varustetun akateemisen käännöksen. Esitettäväkseen he tarvitsisivat vapaammin käännetyn, rytmisesti tarkan, sanastoltaan suomenkielen erikoisuudet huomioon ottavan käännöksen. Hyödyksi olisi, jos kääntäjä liittäisi mukaan liuskan huomautuksia, jollaisia ennen esiintyi romaaneissa. Mikäli kyseessä olisi vieraampi kielialue, suomentajan lehdykäiseen voisi lisätä myös tietoa erikoisilmiöistä ja kulttuuritaustoista. Nyt se kaikki on ohjaajan aktiivisuuden varassa, ja tiedonhankinta voi olla vaikeaa myös Internetin aikakaudella. Kääntäjän ja ohjaajan yhteistyö on kaunis asia, mutta harvoin mahdollista toteuttaa. Etäisyys, aika ja muut työt ovat esteenä sekä kääntäjillä että ohjaajilla.

On mahdollista, kenties tavallista, että teatterissa käännöstä muutetaan. Usein käytetään väärää termiä ja puhutaan ”korjaamisesta”, jolloin kääntäjä loukkaantuu verisesti. Kui-

tenkin kyseessä ovat olleet työryhmän tarpeet, ja ryhmän vilpitön tavoite on ollut saada teksti omalle yleisölleen ymmärrettäväksi. Toisaalta kyllä laiska näyttelijä ensimmäisenä syyttää käännöstä, ei omia taitojaan, kun roolihenkilöön ei saada elämää. Näyttelijä vahvistaa itsetuntoaan halutessaan tutustua alkutekstiin ja tulkitessaan vapaasti käännetyin kohdan virheeksi. Mutta on oltava tarkkana molemmilla puolin. Tuntuu makuasialta sanotaanko, sinut *tapetaan kuin koira* vai *lahdataan kuin sika*, mutta tästäkin esimerkistä on käyty raastuvassa asti kiistaa. Tosin *sian lahtaaminen* voi viedä erheellisesti etsimään roolille maalaistaustaa, mutta raakuudessa se voimakkaampana vastaa ranskankielistä alkutekstiä (vaikka siinä esiintyvä eläin olikin koira).

Klassikkojen suomentaminen on herkkä asia. On merkittävää, että käännös vanhenee, alkuteksti ei. Jos on kyse komediasta, olisi aina hankittava mahdollisimman tuore käännös. Komedia liittyy niin monin tavoin arkielämän kokemiseen, että siinä ovat tapahtuneet suurimmat sanastolliset muutokset aikojen kuluessa. Uudissanat kohtaavat ensin arjen, viimeisenä ne pääsevät laki- ja kirkolliseen kieleen. Raamattua ei kovin usein uusita. Molière vaatii tuoreemman käännöksen kuin Racine. Viimeisimmät *Hamlet*-käännökset ovat kaikki olleet tulkintoja ja liittyneet läheisesti tiettyyn produktioon.

Käännökset saattavat olla myös lyhennyksiä. Kääntäjän velvollisuus olisi mielestäni kääntää koko teksti, vaikka klassikosta välitettäisiinkin lyhennetty käännös teatterin tarpeisiin. Klassikkoja käännetään liian harvoin ja useat teatterit joutuvat käyttämään samaa käännöstä. Kullakin teatterilla tulee olla oikeus omaan sovitukseseen ja pyyhintöihin, ja olisi molemminpuolinen etu, jos käännös olisi käyttökelpoinen useammalle kuin vain yhdelle ohjaustulkinnalle. Kaliman Tsehov-käännökset ovat edelleen käyttökelpoisia, ja Cajanderin

Shakespeare-käännöksien arvon saattaa selittää se, että hän pyrki olemaan kirjailijan tulkki, eikä joutunut noudattamaan ohjaajan vaatimuksia ja toiveita.

Kääntäjä teatterissa

Kääntäjä on teatterissa harjoitusten alussa toivottu ja niiden edetessä soimattu. Työn edistyessä produktion oma ilme tulee yhä selvemmäksi, ja työryhmän valtaa yhä suurempi kiusaus muuttaa tekstiä, alleviivata asioita, vääntää tekstiä suuhun sopivaksi, vaikka ikuinen arvoitus on, mitä sillä tarkoitetaan. Huono näyttelijä ei pysty ilmaisemaan kaikkia tekstin tarjoamia mahdollisuuksia, kun taas hyvä näyttelijä saattaa löytää näppärän vastineen kääntäjän käyttämälle ilmiäkselle. Vaan, poikkeako uusi sana tai uusi lause muun käännöksen hengestä? Onko se parannus vai pahennus, onkin jo keskustelun arvoinen asia. Ja jos kääntäjä ei ole paikalla, hän häviää keskustelun.

On erehdys luulla, että näyttämöpuheen on oltava luontevaa. Näyttämökieli on tiivistettyä ja tyylliteltyä. Siksi teatterissa ensimmäisenä pyyhitään pois kaikki ”luontevoittavat” pikkupäätteet *-kin*, *-kaan*, *-ko*, *-pa*. Saman kohtalon kokevat myös tilkesanat. Kun teatterilaiset vaativat suuhun sopivaa tekstiä, he tarkoittavat repliikin sisäistä mielekkyyttä, ei puhetta, jota kuulee marketin kassajonossa.

Sanavirheitä voisi ruotia ja muistella niistä esimerkkejä loputtomiin. Niitä aina sattuu tekeväälle. Ehkä ne ovat näytelmäteksteissä tuhoisia siksi, että väärä käännös voi johtaa väärään analyysiin. Näyttelijöillä on tarkka vainu, ja usein kohta, johon jäädään jahnaamaan, on huonosti käännetty. Teatterissa on siihen kaksi ratkaisua. Tarkistetaan alkutekstistä, jos

mahdollista, mutta usein valitettavasti vain pyyhitään harmia tuottava kohta yli. Virheet ovat toisinaan ikävän työn suola: kun tekstissä esiintyy *Bavarian metropoliitta* ja tarkoitetaan *Baijerin metropolia* tai kun ihastellaan *yökerhon sirkus-kuningatarta* ja kyseessä onkin *yökerhokierroksen kuningatar*. Näitä syntejä on kaikilla. Kuitenkin teatterikäntäjältä edellytetään hyvää vieraan kielen taitoa kuten myös koko kielialueen ja historian monipuolista tuntemusta – aina.

Esityksen tyylistä riippuu, kuinka paljon uudissanoja käännös kestää. On selvää, ettei Shakespearea voi kääntää 1500-luvun suomen kielelle. Mutta jos produktion lavastus ja puvut on sidottu historialliseen aikaan, kannattaa välttää aivan viime vuosikymmenten uudissanoja. Ne loukkaavat vanhemman yleisön korvaa. Lieneekö niin, että korvan tarkkuus käy samaa aikaa ihmisen iän kanssa. Viisikymmentälukulainen tunnistaa heti 70-luvun uudissanat oman aikansa tekstistä ja närkästyy. Uskottavuus voi olla pienistä sanoista kiinni. Kun näytelmässä vaimo moitiskelee *näin sinun makaavan sohvalla alkoholistisessa koomatilassa*, ja mies vakuuttaa, ettei ole ollut *juovuksissa*, tunnistaa heti käännöksen olevan ajalta ennen viimeistä maailmansotaa. Kyseessä on komedia, joka on edelleen täysin käyttökelpoinen. Käännös vain on vanhentunut, alkuteksti ei.

Liika runollisuus voi myös olla ansa. Erään näytelmän alkutekstissä nainen maalailee pelkokuvaan tulevaisuudesta, jolloin hän on niin vanha, että *makaa vain sängyssä peittoaan hypistellen*. Runoilija-kääntäjä innostui hehkuttamaan *kunnes lepään vuoteessani, olen nyppinyt peittoni hajalle ja taloni on täynnä untuvia*. Vaikuttavaa, mutta teatterin kannalta liian luovaa kääntämistä. Kohtuullinen uskollisuus kannattaa niin kääntämisessä kuin elämässäkin.

Käännöksen käännös herättää minussa ristiriitaisia tunteita. Aina on löydettävissä joku, joka pystyy tekemään asiakäännöksen, ja yhteistyössä joko toisen kääntäjän tai dramaturgin kanssa päästään siedettävään tulokseen. Laadukasta työtä ei näin kuitenkaan synny. Harvinaisten kielten kääntäjät ovat yleensä täystyöllistettyjä asiakääntäjiä, mutta on ehdottomasti parempi vaihtoehto muokata kielen ja kulttuurintuntijan kanssa suomennosta kuin tehdä käännöksen käännös. Mikään ei estä käyttämästä muun kielisiä käännöksiä apuna ja tukena.

Kulttuurin hyvästä ja suomen kielen huonosta hallitsemisesta taas kertokoot seuraavat esimerkit: *Olen ahdas äpärä, enkö ole? Pitkää aikaa tähtäen meidän yhteiselämä ei käy, kultaseni. Kannamme liian paljon vanhaa tavaraa selällämme.* Teatterissa annetulla kärsivä(II)llä avulla saatiin esitykseen näissäkkin tapauksissa kelpo käännös.

Ilman kääntäjiä emme teatterissa pärjää. Kielitaitomme on vajavainen, kulttuurin ja historian tuntemuksemme puutteellinen. Kääntäjä on tietopankki ja syntipukki. Mahdollisuuksien mukaan kääntäjä osallistukoon lukuharjoituksiin. Hänet kutsuttakoon harjoituksiin vielä kuukauden kuluttuakin, kun näyttelijöillä on jo tuntuma rooliin ja paljon kysyttävää ja omia ehdotuksia. Valmis esitys voi olla kaukana siitä, mitä kääntäjä on itse tietokoneen ääressä kuvitellut. Jos niin on, kyseessä voi olla hyvä käännös, koska se sallii niin erilaisen tulkinnan. Kääntäjällä on silloin aihetta ylpeyteen, ei nyrpeyteen. Onhan hän silloin tehnyt mahdolliseksi tekstin monipuolisen käsittelyn.

PUHEKIELI JA KIRJAKIELI

KERSTI JUVA

Näyttämöllä kieltä puhutaan. Mutta näytelmät kirjoitetaan.

Suomen näyttämöillä on perinteisesti puhuttu kirjakieltä. Suomalaisen teatterin alkuaikoina viime vuosisadan lopulla näyttämötaiteella koettiin olevan kasvattava vaikutus, ajan hengen mukaisesti arveltiin, että omakieliset näytelmät olisivat omiaan kohottamaan suomen kielen muiden sivistyskielten joukkoon.

Suomen kirjakieli ei ole syntynyt vaan tehty. Vaikka sen historia ulottuu 1500-luvulle, laajempaan käyttöön se otettiin vasta sata vuotta sitten. Ruotsinkieliset tai kaksikieliset herrasmiehet laativat sääntöjä ja keksivät sanoja, joiden avulla rahvaan kieli kelpaisi tieteen ja taiteen välineeksi. Nerokas sanapari *tiede* ja *taide* kuuluvat näihin uudissanoihin.

Tämä lyhyt ja tarkoitushakuinen historia selittää osittain miksi suomen kielen kirjakieli ja puhekieli ovat niin kovin kaukana toisistaan. Se ”oikea” ja ”puhdas” suomenkieli, jota minun nuoruudessani koulussa opetettiin, radiossa puhuttiin ja näyttämöllä deklamoitiin, oli propagandaa. Kukaan ei puhunut sitä äidinkielenään. Normaalissa kanssakäymisessä sitä käyttivät ja käyttävät edelleen vain ruotsinkieliset. Kasvatus-tehtävä epäonnistui. Hyvänä esimerkkinä kolmannen persoonan pronomini.¹

¹ Auli Hakulinen käsitteli aihetta Kansainvälisen kääntäjäpäivän seminaarissa 30.9.1997.

Suomen kirjakieli perustuu lounaismurteisiin, joissa on perinteisesti käytetty kolmannesta persoonasta muotoa *hän*. Monissa muissa murteissa on kuitenkin viljelty runsaasti *sitä*. Puhekielen pronominiin käytössä on noudatettu hyvinkin koukeroisia sääntöjä. Esimerkkinä Hakulinen mainitsee *hän*-sanana käytön referatiivisena pronomininä: *Se sanoi, että hän ei pääse tulemaan*. Puhekielen säännöt ovat siis olleet monimutkaisempia kuin kirjakielen. Kirjakieli on puhekieltä köyhempi. Henkilöviitteisenä kolmannen persoonan pronomininä voi puhekielessä käyttää neljää eri sanaa: *hän*, *tämä*, *se* tai *tu*.²

Suomeksi kirjoitetut romaanit ja näytelmät ovat pikkuhiljaa siirtymässä puhekielisempään ilmaisuun. Sama pätee kotimaisiin näytelmiin. Sen sijaan käännetyssä dialogissa muodollinen kirjasuomi on edelleen varsin yleistä. Yksi syy tähän saattaa olla siinä, että käännetty teksti halutaankin pitää vieraanoloisena. Suomalaisen televisiosarjan tekijät sanoivat taannoin, että kaiken on sarjassa oltava sataprosenttisen uskottavaa, koska siinä puhutaan suomea. Suomalaista todellisuutta kuvaava ohjelma on ”totta”, kun taas amerikkalainen sarja on ”satua”.

Olen kiinnittänyt huomiota siihen, miten eri tavalla eri kansat suhtautuvat vieraisiin kulttuureihin. Kun englantilaisessa tv-ohjelmassa haastatellaan kreikkalaista tai venäläistä, puhetta ei tavallisesti tekstitetä vaan se dubataan englanniksi. Näyttelijä lukee käännöstä haastateltavan puheesta kreikkalaisittain tai venäläisittäin korostaen. Mutta suomalainen pitää kaikkea ulkomaalaista jotenkin hienona ja panee ulkomaalaiset puhumaan käännöksissä ylikorrektia suomea. Näkökulma on aivan toinen kuin brittien, joiden silmissä ulko-

² *Kääntäjä*, marraskuu 1997.

maalaiset eivät osaa puhua kunnolla. *Sofian maailman* englanninnoksesta on kuulemma karsittu viittaukset norjalaisiin kirjailijoihin ja pantu tilalle tutumpia. Suomalaisissa käännöskirjoissa näkee sen sijaan mitä esoteerisimpiä yksityiskohtia vailla selityksen sanaa.

Kääntämisen tarkoitus on minusta välittää, ei vierottaa. Tässä tullaan myös viihteen ja taiteen rajanvetoon. Taide herättää, viihde unnuttaa. Taide muuttaa ja vaikuttaa, viihde pönkittää. Kirjailija on luonut henkilön, joka elää tietyssä kulttuurissa, tietyssä ajassa. Kun tämä henkilö siirretään toiseen kulttuuriin, lähtökohta on jo sen verran vieras, ettei sitä minusta tarvitse erikseen markkeerata. Toki haluan että suomalainen katsoja tai lukija tunnistaa henkilössä jotakin. Ensimmäinen edellytys on, että kieli, jota hän puhuu, on ymmärrettävää, tuttua.

Käytännön käännöstyössä olen yrittänyt vuosi vuodelta hivuttaa dialogia puhekielisemmäksi. Pitkää perinnettä on kuitenkin vaikea mennä katkaisemaan väkisin. Ehkä olen ollut liiankin arka.

Yksi yllättävä este tällä tiellä on suomen ylistetty foneettinen oikeinkirjoitus. Koska kirjoitettu kieli ilmaisee orjallisesti joka äänteen, suomenkielisen tekstin voi lukea foneettisesti vain yhdellä tavalla. Englanninkielinen teksti antaa mahdollisuuden huomattavasti useammalle lukutavalle ja suo näin mahdollisuuden kirjoittaa korrektilta näyttävää kieltä, joka kuitenkin voidaan lukea varsin puheenomaisesti. Käänsin vuonna 1995 Kansallisteatterille Aphra Behnin restauraatiokomedian *The Rover* nimellä *Veijarit*. Halusin tehdä tekstistä mahdollisimman luontevaa ja ymmärrettävää uhraamatta silti alkutekstin yksityiskohtia. Tähän tapaan:

WILLMORE: Do not be modest now and lose the woman. But if we shall fetch her back so –

BELVILE: Do not speak to me!

WILLMORE: Not speak to you? Egad, I'll speak to you, and be answered, too.

BELVILE: Will you, sir?

WILLMORE: I know I've done some mischief, but I'm so dull a puppy that I'm the son of a whore if I know how or where. Prithree inform my understanding.

BELVILE: Leave me, I say, and leave me instantly!

WILLMORE: I will not leave you in this humour, nor till I know my crime.

BELVILE: Death, I'll tell you, sir –

Draws and runs at Willmore.

WILLMORE: Älä nyt heittäydy niin kunnolliseksi, että menetät naisen. Mennään ja haetaan hänet takaisin –

BELVILE: Älä puhu minulle!

WILLMORE: Ettenkö puhuisi sinulle? Puhun kuin puhunkin ja saan jopa vastauksen.

BELVILE: Niinkö luulet?

WILLMORE: Tiedän, että olen tehnyt jotain pahaa, mutta minä olen niin tyhmä huoranpoika että jo on kumma jos ymmärrän miten ja missä. Voisitko selittää?

BELVILE: Jätä minut rauhaan, jätä minut rauhaan ja heti!

WILLMORE: Minä en jätä sinua tuohon tilaan enkä poistu ennen kuin kerrot, miten olen rikkonut.

BELVILE: Kirous ja kuolema, kerron, kerron –

Paljastaa miekkansa ja juoksee kohti Willmorea.

Jos annetaan anteeksi Willmoren kolmannessa repliikissä oleva käännösvirhe, jollaisia kiireisen suomentajan työhön tuppaa jäämään, vaikka kuinka yrittäisi parhaansa, olen edelleen aika tyytyväinen siihen, miten olen säilyttänyt vanhah-tavan vaikutelman mutta saanut silti repliikit luistamaan.

Rytmillä ja sananvalinnalla voi saada aikaan ihmeitä. Sen sijaan varma tapa pilata käännös on tunkea se täyteen turhia sanoja. ”Semanttiseksi hälyksi” sitä kutsui sattuvasti eräs kollega. Puhekielen kaikkia ominaisuuksia ei pidä lähteä toistamaan. Todellinen litteroitu puhe on jotakuinkin käsittämätöntä:

niin tietenki mut sit mä vaan mietin sitä, että tota, et,
et niinku toi
romaani on - mun mielest se ei perustele sitä että, et
et se lapsi on
kuitenki, kuitenkin se äitisuhde oli - ei se mun mielest
mikään hirvee ollu...³

Viime kädessä dialogin kääntämisessä on aina kysymys il-luusion luomisesta, ei todellisuuden apinoimisesta.

3 Esimerkki on Auli Hakuliselta ja löytyy artikkelista ”Suomalaisen keskustelun keinoja I”, *Kieli* 4, jonka julkaisijana on Helsingin yliopiston suomen kielen laitos 1989.

KÄÄNTÄJÄN ARKEA JA JUHLAA

LIISA RYÖMÄ

Sirkku Aaltonen: Miten näkisit kääntäjän roolin tekstin luomisprosessissa? Saako tai kuuluko kääntäjän ääni käännetyssä näytelmässä?

Liisa Ryömä: Saako kääntäjän ääni kuulua tekstistä? Ei kai se periaatteessa saisi, mutta jos käännetään ryhmätyönä, ei lopputuloksessa usein kuulu kenenkään ääntä. Jonkun ääni tekstistä pitää kuulua, alkutekstissä ainakin kuuluu. Mutta kääntäjän ääni saisi oikeastaan kuulua vain siten, että teksti on hyvää, luontevaa ja puhuttavaa suomea. Tietysti jokaisella, varsinkin pitkään käännöstyötä tehneellä, on tiettyjä lempisanoja tai tiettyjä inhorakenteita, joiden esiintymisestä tai esiintymättömyydestä tottunut kuulija tai lukija voi arvata, kuka tekstin on kääntänyt, tai ainakin kääntäjän iän.

Sama koskee mitä tahansa kaunokirjallista käännoä. Suotavintahan olisi, ettei kääntäjä persoonana näy eikä kuulu yhtään, vaan vain alkuteksti kuuluu. Ja siksi kai läheskään kaikki kirjailijat eivät pysty kääntämään. He joko suuttuvat alkutekstille tai muokkaavat sen niin omaäänisekseen, ettei se lopulta mikään käänno olekaan. Siitä tulee alkuperäisen kertomista omin sanoin, mikä sekään ei välttämättä ole paha asia. Paitsi tekijänoikeudelliselta kannalta.

Näytelmissä samoin kuin muussa kaunokirjallisessa tekstissä, käännoksen yleensä pitää olla parempi kuin alkuperäinen. Siinä ei saa olla kömpelyyksiä eikä asia- tai ajatusvirheitä, joita alkuperäisessä tuskastuttavan usein on. Tämän minulle on sanonut Bengt Ahlfors, ja olen tästä ohjeesta tavattoman tyytyväinen. Tai eihän se ohje ole, vaan toteamus. Bengt

Ahlforsia olen kääntänyt jonkin verran, *Huijatun onnen* ja *Venäläisen ruletin* ja jotain nuoruuden kabareita, joita en enää muistakaan.

SA Onko kääntäjälle tärkeämpää sen vieraan kielen taito, jolla alkuteksti on kirjoitettu vai kääntäjän oman äidinkielen hallinta, jolle hän tekstin kääntää? Ovatko ne ehkä yhtä tärkeitä?

LR Vieraan kielen hallinnasta on puhuttu kovasti. Minä olen sitä mieltä, ettei sitä kieltä, josta kääntää, tarvitse hallita täydellisesti. Mutta sen verran sitä tulee osata, että tajuaa rytmin ja hengityksen. Ja jos alkuperäinen teksti on esimerkiksi kirjoitettu jollakin murteella, niin siinä on yksi iso ongelma. Murre on aina maantieteellisesti sijoittuvaa, eikä kai kukaan hallitse suomen kielen kaikkia murteita niin, että pystyy niistä valikoimaan sen, mikä luonteensa ja maantieteensä kannalta olisi sopivin. Minun mielestäni pohjakäännöksen tulee murretapauksessa olla yleistä puhekieltä, joka sitten voidaan muokata ohjaajan tulkinnan mukaisesti. Liian usein on saanut kuulla ihmeellistä murresekasikiötä, jossa lykkäillään ilmaisuja länsimurteista ja rakenteita itämurteista ja vielä jotain Hesän slangia, että oltaisiin muka nykyaikaisia.

SA Millainen on kääntäjän asema suomalaisessa teatterissa?

LR Kääntäjän asema näytelmäntekoprosessissa on yleensä aika aliarvostettu. Jollei nyt satu olemaan joku Pentti Saarikoski tai Juha Siltanen, jolloin se on yliarvostettu. Ohjaajat saivat ennen tehdä tekstillä ihan mitä vaan, eikä siinä kääntäjän mielipidettä kyselty. Usein jopa näyttelijät ovat paljasta-

neet itsessään vulkaanisia kääntäjänkykyjä ja ”parannelleet” ammattisuomentajan tarkkaan miettimiä ratkaisuja. Nykyisin asiat ovat kyllä paremmin. Kääntäjän nimikin melkein aina mainitaan, vaikkei se Saarikoski olisikaan. Mutta kritiikeissä ei kyllä mainita, jollei ole Saarikoski. Joskus se raivostuttaa, sanotaan nyt vaikka, että Hesarin arvostelussa puhutaan *sanan ja näyttelijän juhlasta*, mutta ei muisteta ollenkaan, ettei näytelmää esitetä alkukielellä, vaan joku on ne suomenkieliset sanat sinne tällännyt.

SA Miten koet vaatimuksen kääntäjän uskollisuudesta alkutekstille?

LR Sanotaan, että käännös on kuin nainen; jos se on uskollinen, se ei ole kaunis ja jos se on kaunis, se ei ole uskollinen, mikä ei pidä alkuunkaan paikkaansa. Käännös voi olla sekä kaunis että uskollinen, aivan samoin kuin nainen tai mieskin. Mutta jos käännös on tavattoman sanatarkka, se ei oikeastaan olekaan uskollinen. Se on sanasta-sanaan -käännös, eikä sillä tavalla aina saada kaikkein tarkinta ajatusta esityksi. Tässä tulee käyttöön se luovuus, jota hyvässä käännöksessä tarvitaan. Ja samoin kuin laulujen kääntämisessä on hyvä, jos itse osaa laulaa tai lukea nuotteja, on näytelmän kääntämisessä hyvä, jos on itse joskus näytellyt.

SA Miten syntyy hyvä käännös?

LR Sanotaan, että käännös on näytelmän ensimmäinen ohjaus. Ja se pitää paikkansa. Jos näytelmä on hyvä, sen henkilöt saavat kasvot jo ensi lukemalla. He saavat myös oman äänensä, puhetapansa, jopa vaatteensakin. Tämän takia minä en varmaan kovin mielelläni käy katsomassa sellaisia kään-

tämiäni näytelmiä, joista olen kovasti itse pitänyt. Jos alkupe-
räisessä näytelmässä on epäselviä kohtia tai kohtia, joista ei
käsitä yhtään mitään, on kiinnostavaa katsoa miten esityk-
sessä on selvitty pinteestä. Joskus ohjaaja tai dramaturgi ky-
syy, mitä tämä kohta tarkoittaa, ja on pakko vastata, että ei
tiedä. Tällaisia kovasydämissä näytelmäkirjailijoita, jotka ei-
vät ota kääntäjäparkoja ollenkaan huomioon, vaan päästele-
vät paperille, mitä sylki suusta tuo, pitäisi ojentaa jollakin
soveliaalla tavalla. Esimerkiksi panemalla heidät kääntämään
omaa tekstiään.

Minä olen vuosien mittaan huomannut, että näytelmää
kääntäessä on hirveän hyvä, jos voi sanella. Siinä testataan
heti, sopivatko sanat suuhun, ja siinä tulevat luonnostaan
mukaan kaikki ne persoonapronominit, joita ihminen käyttää
puhuessaan mutta ei kirjoittaessaan. Joskus tarkistaessani
käännöstä joudun lisäämään *minää* ja *sinää*, jollen ole sanel-
lut tekstiä. Tietysti puhekielessä sanotaan *mä*, *mie*, *mää* tms.,
mutta melkein aina persoonapronominia käytetään. Se saat-
taa unohtua, jos vain näkee tekstin eikä kuuntele sitä.

Näytelmien kääntäminen on minusta aina ollut helpompaa
kuin muun proosan, mikä johtunee siitä, että olen lapsesta
lähtien harrastanut näyttelemistä. Mikään teatterissakävijä en
kylläkään ole.

SA Mitä mieltä olet kääntäjien palkkauksesta?

LR Palkkaus on täällä Suomessa minusta aika hyvä. Ai-
noa vika on se, ettei kääntäjän palkkioon vaikuta yhtään se,
miten hyvin näytelmä menee teatterissa. Yleensä liitot mak-
savat kertapalkkion, eikä menekki sitä nosta eikä laske. Tämä
harmittaa, jos on, kuten minä, kääntänyt esimerkiksi Dario
Fon *Ei makseta, ei makseta*, jolla varmaan olisi jopa rikastunut.

Mutta tämä käytäntö on sikäli hyvä, että vaikeita näytelmiä, joille ei oletettavasti tule valtaisa katsojamenestystä, ei käännettäisi kuin apurahan saaja tai kiihkeä teatterinystävä, jolla on äveriäs puoliso.

SUOMENTAJAN TYÖSTÄ JA SEN VAATIMUKSISTA

SATU JA PEKKA MILONOFF

Sirkku Aaltonen: Miten tärkeänä tai suurena näkisitte kääntäjän osuuden tekstin luomisprosessissa? Saako kääntäjän ääni kuulua suomennetussa näytelmässä?

Satu ja Pekka Milonoff: Jos kääntäjän ääni kovasti kuuluu, on käännöksessä jotain vikaa. Itse asiassa äänen on kuulostettava kunkin roolihenkilön omalta ääneltä ja se on mieltävä nimenomaan henkilöihin, ei kääntäjään.

SA Jos pitäisi valita näytelmälle suomentaja kahdesta henkilöstä, joista toisella on erinomainen vieraan kielen taito (näytelmätekstin lähtökieli) ja toisella taas suvereeni äidinkielen hallinta (kohdekieli, jolle käännetään), kumpaan valinta teatterissa päättyisi?

SM/PM Äidinkielen hallinta on ilman muuta kaiken suomentamisen a ja o. Vieraan kielen erinomainen osaaminen ei silti yksin tee kenestäkään suomentajaa. Kokemus on osoittanut, että mitä enemmän vierasta kieltä oppii, sitä paremmin käsittää oman vajavaisuutensa. Täydellisen tietämättömyyden suomalla varmuudella läiskii helposti kaikenlaista. Mutta mitä paremmin kieltä osaa, sitä helpommin ymmärtää, mistä on otettava selvää ja että yksikään sana ei ole tekstissä sattumalta.

Käännöksen käännökseen tulee helposti sävyvirheitä ja epätarkkuuksia. Eri-kielisistä käännöksistä voi olla suomentajalle suurestikin apua, mutta lähtökohtana pitäisi kyllä olla alkuperäiskielen hallinta.

SA David Johnstonin toimittama kirja *Stages of Translation* englantilaisesta teatterikäänntämisestä erottaa toisistaan selvästi kirjalliset, luettavaksi tarkoitetut akateemiset käännökset ja varsinaiset teatterille tarkoitetut näyttämötekstit. Onko vastaava erottelu meillä tarpeen?

SM/PM Ei kai niitä periaatteessa ainakaan meillä Suomessa voi erottaa. Sovitus on sitten toinen juttu, eikä se ole kääntäjän asia. Ajatuksen on aina oltava tarkka ja kirkas. Näyttämökieli syntyy lauseen ja dialogin rytmistä, ei todellakaan epätarkasta suomentamisesta.

SA Miten koette vaatimuksen kääntäjän uskollisuudesta alkutekstille?

SM/PM Alkuperäinen teksti hämärtyy, jos kääntäjä tulkitsee liikaa. Mitä tarkempi käänнос on, sitä enemmän ohjaajalle ja näyttelijöille jää tilaa tulkita itse näytelmää. Toisin sanoen ei tarvitse tulkita kääntäjän tulkintoja vaan kirjailijan tekstiä, kokonaisuutta.

SA Keskusteltaessa näytelmäkäännöksistä törmäämme jatkuvasti käsitteisiin suomennos ja sovitus. Teatterintekijöiden kannalta ne on helppo pitää erillään, käännostutkijan kannalta tilanne on mutkikkaampi. Asiaan liittyy olennaisesti myös kysymys kääntäjän asemasta teatterissa. Miten suhtaudutte erotteluun ja sen kautta kääntäjään teatteriyhteisön osana?

SM/PM Käänнос ja sovitus ovat tietysti eri asioita. Toki sovittaenkin voi suomentaa, mutta silloin kai olisi hyvä pitää yhteyttä niihin, jotka esityksen näyttämölle panevat. Jos suomennos on taiten tehty, eli näyttämökieleksi rytmitetty, muutoksista ja huomiosta olisi ehkä syytä puhua suomentajan kanssa. Ihanteena tietysti on lause, jonka muuttaminen muuttaa myös ajatuksen.

SA Millainen on hyvä teatterikäöntäjä?

SM/PM Hyvä teatterikäöntäjä miettii joka sanan kohdalla, miksi tämä on näin. Hän ymmärtää, että näytelmät ovat tai ainakin niiden tulisi olla kompakteja, eli kaikki viittaa kaikkeen. Ajatuksen esiintuominen selkeästi on tärkeää, koska yleisö ei voi kelata esitystä taaksepäin eikä jaksa sitä katsoa, jos ajatukset katoavat sanatuhruun. Hyvä käöntäjä myös oivaltaa, milloin ajatus on nimenomaan esitettävä verhottuna. Hän tajuaa puhutun kielen rytmin; rytmityksellä voi 80-prosenttisesti varmistaa ajatuksen esilletulon. Tarkkuus ja rytmi johdattavat kirjailijan tarkoittamaan tulkintaan.

SA Mikä on kulttuurisidonnaisuuden merkitys suomentajan työssä?

SM/PM Kulttuurisidonnaisuus saattaa joskus aiheuttaa epätoivottua vieraannuttamista. Kielen tasolla tulee heti karsia suomen kielelle vieras puhuttelusanojen käyttö, esimerkiksi: tule Hank, katso Hank, kuulehan Hank, mitä sanoisit Hank. Käöntäjän tulee olla valppaana, jotta kulttuurierot eivät korostu silloin, kun niiden ei tule korostua. Desdemonan ei ehkä tule olla saunapuhdas eikä Othellon juoda Pohjanmaan kautta. Joskus suomenkieliseen versioon saattaa kulkeutua käöntäjän käsitys siitä, miltä jokin kieli kuulostaa, tai miten sitä missäkin puhutaan. Lähtökohta ei siis olekaan ollut se, miten asia suomeksi sanotaan, vaan miten esimerkiksi venäläinen suomea puhuisi. Näin syntyy helposti eräänlaista ugh-kieltä, jolloin ajatus ja tyylilaji hämärtyvät.

SA Helsingin Sanomien teatterikriitikko Hannu Harju kuvasi viimeisintä *Othello* käännöstä (artikkeli HeSa 31.1.1998) tarinavetoiseksi ja totesi siinä olevan vähemmän runollisuutta kuin vanhemmissa suomennoksissa. Kaiken kaikkiaan hän

suhtautui melko penseästi populaareihin kansanpainoksiin. Mitä mieltä olette klassikkojen modernisoimisesta?

SM/PM Klassikojen kieli voi ja sen pitääkin olla elävää, mutta muotisanonnoilla ajankohtaistaminen on pelkästään kiusallista.

SA Millaisia kokemuksia teillä on suomalaisesta teatterikääntämisestä?

SM/PM Erästä kollegaa lainatakseni: yllättävän harva ymmärtää, mikä on hyvä käännös. Jos käännöstä kovasti kommentoidaan, herää epäily, että se ei ole solahtanut elimelliseksi osaksi näytelmää ja mieleen on jäänyt vain kikkailu, joka helposti syö näytelmän sisältöä. Käännös on hyvä silloin, kun sitä ei sellaiseksi mielletä.

KOKEMUKSIA ALOITTAMISESTA

SAMI PARKKINEN

Näytelmän kääntäminen on vertailua ja valintaa. Kun yritän kirjoittaa omasta tavastani vertailla ja valita, joudun käyttämään itselleni sopivia määritteitä, sanoja jotka tuntuvat parhaiten kuvaavan prosessin kulkua omasta näkökulmastani katsoen.

Painottaminen on minulle tärkein termi kun puhutaan kääntämisestä. Minun on helpompi mieltää sanoille painoarvo kuin esimerkiksi sointi, tuntu tai väri, vaikka saattaisin käyttää kyllä niitäkin. Mutta mieluiten puhuisin painoarvoista - vaikka tuntujahan ovat nekin.

Kerran ajattelin eteeni eräänlaisen valmiin käännöksen punnituskaavion. Jokaisella tavulla, sanalla ja lauseella olisi siinä oma, tarkkaan kategorisoitu emotionaalinen ja informatiivinen painoarvonsa suhteessa viereisiin sekä kokonaisuuteen. Mutta kaavio jäi toiveajatteluksi, ja saa jäädäkin, sillä mahdollisenakin se luultavimmin hidastaisi ja jähmettäisi työtä.

Joka tapauksessa, valmiissa käännöksessä punttien tulisi olla tasan omalla asteikollani alkuteosta ja käännöstä verrattaessa. Kokonaisvaikutuksen tulisi olla sama, ja kaikkien alkutyön asioiden tulisi tulkinnasta löytyä – mutta joskus joudun painottamaan eri asioita kuin kirjailija itse. Reitti on siis eri. Ja jopa näytelmän nimessäkin voi joutua viittaamaan muualle kuin kirjailija tekee, joko omasta syystä tai yhteisestä.

Kaiken kaikkiaan: kääntäminen on minulle käsityötä, jossa sopiva palanen ensin sorvataan ja sitten sovitetaan pai-

kalleen. Joskus viereiset kappaleet vaikuttavat kokonaisuuteen siten, että aiemmin paikoilleen asetettu kappale alkaa hiertää vasten viereisiä tai alkaa tuntua itsessään vääraltä, jolloin se vaihdetaan.

Käännösprosessista

Alkuun luen näytelmän kertaalleen läpi. Työtapoihini ei kuulu useaa lukukertaa eikä muistiinpanojen tekemistä ennen kuin olen alkanut kirjoittaa. Kun alan kirjoittaa, teen käännöstä koskevat suurimmat päätökset useimmiten alkuvaiheessa. Joskus, vaikkakin harvoin, jatko pyörtää ne ympäri.

Alku, ensimmäiset repliikit ja liuskat, on hitain osa kääntämistä. Kielen etsiminen vaatii paljon ylimääräisiä sanoja näytölle. Mutta alun haparoinnin myöhemmin poistettavilla sidesanoilla on tärkeä merkityksensä. Ne ovat kuin rakennustyömaan tukitelineitä käännettävälle tekstille. Ne kuoritaan myöhemmin pois vaiheessa, jossa teksti saa eräänlaisen hiekkapuhalluksen ennen viimeistelyä.

Olen muutama viikko sitten aloittanut Martin McDonaghin *Cripple of Inishmaan*-nimisen näytelmän kääntämisen. Olen päättänyt edetä nopeasti ja kirjoittaa kuorruttamalla niin pitkälle, että kaikki näytelmän henkilöt ovat kohtauksissa käyneet, ja alkaa sitten edellämainitun hiekkapuhalluksen – vaiheen, jonka jälkeen loppu kirjoittaa valmiilla kielellä itse itsensä, niin toivon. Sen jälkeen alun kuorintakerros poistuu saman kaavan mukaan, eli loppua kohti löytynyt kieli kirjoituttaa alunkin uudelleen.

Olen saanut tutustua samanhenkiseen murrettuun kieleen aiemmassa työssäni McDonaghin esikoisnäytelmän kääntämisessä. Alkupuhteiksi minulla on myös ollut etuoikeus kuul-

la irlantilaisen henkilön lukevan näytelmää ääneen. En tiedä auttaako se lopputuloksen kannalta, mutta tiedän, että haastateltuani ääneenlukijaa ja saatuani kuulla, kuinka tärkeänä hän piti näytelmän kannalta mm. jatkuvaa toistoa ja sitä, että nämä ihmiset usein vastaavat kysymykseen uudella kysymyksellä, uskon sen auttavan painotuksissa.

Alan siis suoraan tehdä dialogia. En liiemmin mieti karakterisointia henkilöiden kohdalla, vaan etsin näytelmän luonnetta yksityiskohtia pitkin kiipeämällä, eli repliikki kerrallaan ”musta tuntuu” -periaatteella. Mikäli karakterisointi alkuteoksessa on tehty esimerkiksi avainsanojen kautta, eli henkilöllä on omia, itselleen tyypillisiä ilmauksia, haen ensin parhaalta tuntuvan vastinevaihtoehdon ja tarkennan ja vaihtelen sitä myöhemmin tarvittaessa. Joskus tällaisia avainsanoja joutuu myös lisäämään ja keksimään itse: on tilanteita, joissa alkuteoksen karakterisointi on tehty keinoin, jotka eivät karakterisointeina näyttäydy mutta jotka kääntyvät ja välittyvät parhaiten juuri karakterisoimalla. On myös päinvastaisia tilanteita.

Sanajärjestyskin saa tulla paperille - aluksi luontevimmalta tuntuvan valinnan mukaan. Yritän silti pitää kuria sen suhteen, ettei kielestä tulisi pastissia tai onomatopoeettista kuulovalokuvaa, vaan jotakin merkitsevämpää. Tästä on myös poikkeuksia: voin hyvin kuvitella tilanteen, jossa valinta olisi sekä pastissi että jotakin merkitsevää, esimerkiksi:

TÄTI: Onko se nyp punkki kus sulla on persiissäs,
Billy?

BILLY: Kyllä se ny' om punkki kum mulla om persiissäni,
Täti.

Variaatioita on paljon. Ja sanajärjestystäkin tarkennan tarvittaessa vielä myöhemmin.

Sama pätee myös nimiin. Annan muutamia esimerkkejä. *Cripple Billy* kääntynee suoraan *Rammaksi Billyksi*, mutta todennäköisesti vaihtelee siitä riippuen, kuka hänestä tai hänelle puhuu ja mihin sävyyn. Vaihtoehtoja, joista kaikki ovat käytössä: *Rampa-Billy*, *Rampa Billy*, *Rampabilly*. Murteesta johtuen puhutaan usein myös *Rammam Billyn* tekemisistä. *Johnnypateenmike*, kylän kävelevä uutistoimisto, kääntyy myös käyttäjästä ja tilanteesta riippuen eri tavoin: *Johnnypat*, *Johnny ja Pat*, *Johnnypatmike*, *Johnny ja Pat ja Mike*.

Ensimmäisellä kierroksella kirjoitan repliikit siis mahdollisimman täyteen, esimerkiksi:

X: Ai 'ttä menet sinä siinä ja sanot' ttä muv sukulaismieheni G. on joku strutsi, joku hiekkalintu tai joku, sä siis menet ja sanot semmosta tässä mun kuulteni ja mun sukulaisteni, ja muuta?

Täyttöaste on siis varsin korkea, kun lopullinen kieli vielä haakee muotoaan. Valmiissa käännöksessä tai jo muutama liuska myöhemmin sama teksti saattaa näyttää tältä:

X: Ai 'ttä sä sanot noin? 'Ttä G. on strutsi? Ja mun kuulteni, ja mun sukulaisteni ja muuta?

Luonnollisestikaan aina ei käy niin, että repliikki lyhenee, vaikkakin useimmiten käy niin. Ensimmäisen kierroksen jälkeen joutuu riisumaan liiat innostumisensa ja kaiken sen, mikä on alkuperäisestä poispäin väärään suuntaan.

Vielä painosta

Painoon vaikuttavat mm. rytmi sekä asiayhteys, lauseen pituus sekä puhuva henkilö taustoineen, tämän henkilön oletettu tunnetila ja suhde vastaanottajaan, lauseen informaatioarvo itse näytelmän, puhuvan henkilön sekä muiden henkilöiden kannalta jne. Painavalla en pääsääntöisesti tarkoita raskassoutuisuutta enkä staattisuutta, vaan pikemminkin tiiviyttä. Esimerkiksi uudissana on usein kahtiajakoinen. Se on kevyt informaatioarvoltaan, sillä se ei ole tuttu, mutta usein painava mieleenjäävänä. Paikallaan se on vain, jos se on elävä ja syntynyt henkilön elinympäristöstä.

On sanoja, jotka ovat tiettyihin tilanteisiin liian raskaita tai keveitä; joskus sanan vaihtaminen keventää, joskus se raskauttaa – ympäröivästä fiktiivisestä todellisuudesta riippuen.

Eri asiat ovat eri painoisia eri kulttuureissa ja eri ihmisille. Alkuteoksessa voidaan puhua esimerkiksi hanhesta, kun käännökseen tarvitaankin strutsi. Hanhi kun ei välttämättä meillä paina strutsin vertaa, kuten jossain muualla. Joskus vaikuttaa se, ettei paina, toisinaan se ei vaikuta.

Missä tämä paino vaikuttaa? Minulle on mahdollista keskittyä tietoisesti vain työn alla olevaan, eli ensimmäisellä sijalla työstettävässä repliikissä on sanan painoarvo. Muut seikat pysyvät alitajunnan puolella, kun työ on meneillään. Kääntäessäni en tietoisesti kirjoita paljonkaan analysoi. Luotan siihen, että tarvittavat korjaukset tulevat tehdyiksi, kun niiden aika on, myöhemmillä kirjoituskerroilla ja niiden jälkeen. Ohjaajat ja dramaturgit sekä muut asianosaiset ovat usein tehneet kääntäjänkin kannalta arvokasta pohjatyötä ennen lukuharjoitusta ja tekevät vielä sen jälkeenkin.

Muiden huomautuksista ja korjausehdotuksista teen aina muistiinpanot, jotka sitten otan viimeistelyvaiheessa huomi-

oon ja joko käytän niitä tai jätän käyttämättä. Mutta huomioon ne otetaan aina, koska ne saattavat paljastaa omia sokeita pisteitäni työn suhteen. Esimerkiksi Sue Gloverin *Bondagersia* kääntäessäni olin jättänyt tekstissä mainitut takiaiset melko vähille painotuksille. Sitten sain kuulla, että takiainen on Skotlannin kansalliskukka. Se muutti asiaa siten, että tarkastin koko tekstin ja katsoin, missä takiaisia on. Varsinaiseen tekstiin tieto ei tässä tapauksessa paljoakaan vaikuttanut, mutta asia oli huomion arvoinen.

McDonaghin *Beauty Queen of Leenane*-näytelmässä on monia pinnanalaisia jännitteitä, joilla on yhtymäkohtansa Irlannin poliittiseen historiaan ja -todellisuuteen. Keskusteluissa näitä asioita lisävalaistiin minulle, ja vaikeivät ne ratkaisevasti käännöstä muuttanetkaan, koin avun silti tarpeelliseksi. Tracy Lettsin *Killer Joen* olin kauttaaltaan hiekkapuhaltanut liian keveällä ruiskulla, ja tarvittiin kolmas kierros, joka pelasti tuon käännöstyöni.

Mutta useimmiten ontot paikkansa kyllä haistaa ja kysyy, mikäli tuntee, että jokin kohta alkuteoksessa kertoo enemmän kuin mihin oma ymmärrys vastaa. "Vailla täyttä ymmärrystä" käännetty kohta jää aina risareunaiseksi, näkyy ja kuuluu kauas.

Kielen konventioista

Pyrin pääsemään kielen sisälle sen konventioiden välistä. Vältän mieluiten kaikkia meillä käytössä olevia slangi-ilmauksia; puhun mieluummin tytöistä ja pojista kuin käytän sanoja, joita en kehtaa edes tähän kirjoittaa. Yritän korvata nuo ilmaukset uudissanoilla taikka sanoilla, jotka ovat iättömiä, kuten esimerkiksi useimmat vuosikymmeniä käytössä kestäneet

perussuomalaiset voimasanat. Myöskin vanhemmat murteet, joita enää harvoin kuulee, voivat osoittautua käyttökelpoisiksi, mikäli eivät ole liiaksi paikallisvärin taikka käytön runtelemlia.

Käytössä olevia murteita en ota tekstiin sellaisinaan. En halua sijoittaa Irlannin tapahtumia paperilla – enkä katsojan mieltävän niitä – mihinkään Suomen maakuntaan. Ulkomalaiset julkisuuden henkilöiden nimet, joita meillä ei riittävän laajalti tunneta, ympäröin joko lyhyellä selosteella kyseisestä henkilöstä, mieluiten parilla sanalla kuten ”tämä poliitikko, tämä X”, milloin tarpeen, tai sitten korvaan ne toisella, tunnetummalla ulkomaisella nimellä. Lienee myös tapauksia, joissa tuntemattomankin nimen voi tekstiin selitteittä jättää.

Adjektiiveina suosin uudissanoja tai perustavaraa, ja näistä mieluiten jälkimmäisiä. Aivan näytelmän alussa, mikäli kyseessä on murteinen kieli tai kieli, joka riittävästi poikkeaa tutusta, pyrin istuttamaan kielen katsojan mieleen. Haluaisin aikaansaada sopimuksen keskinäisestä kielestä heti: ”Aha, tästä on kysymys”. En halua katsojan joutuvan miettimään kieltä kesken toiminnan ja puheen, milloin se ei ole tarkoitus.

Eli liioittelen hieman, ja mielelläni jo ensimmäisellä liuskalla. McDonaghin *Beauty Queen of Leenane* ensimmäinen repliikki, jossa äiti kysyy tyttäreltään, ”oletko kastunut ulkona?”, olisi sananmukaisesti käännetynä kuulunut jotakuinkin: ”Oletko sinä kastunut, Maureen?” Omaan käännökseeni kirjoitin: ”Ksä märiissä, Maureen?”, johon tytär vastasi: ”Märiissäni, ’ttakai m’olem märiissäni”. Ihmettelyaikaa ei tämän jälkeen toivoakseni jäänyt, vaan sopimus kielestä oli tehty.

Poikkeuksellista ratkaisua omien kännösteni joukossa edustaa jo mainittu *Killer Joe*, jota en alkuun ollut saada mil-lään toimimaan. Näytelmän henkilöt ovat puristuksissa kielen konventioiden alla tavalla, joka antoi ajateltavaa. Kieli oli van-kila näille henkilöille, tuntui kuin heidän aivoihinsa olisi ohjel-

moitu repliikit etukäteen eri elämäntilanteita varten tavallista-kin voimallisemmin, ja että he kimpoilivat oman kielensä seinästä toiseen. Jokainen törmäys puristi ulos uuden pakotetun lauseen, tai sitten vastakohtaisesti: puhuttiin hyvin kevyesti, uloshengitettiin sanoja ja lauseita.

Valitsin eräänlaisen etäännytetyn slangin: esimerkiksi adjektiivit olivat enimmäkseen kirjakieltä, jotta kohtaukset pysyisivät ruodussa, tasapainossa, eivätkä silti lähestyisi liiaksi omaa arkikieltämme. Painavat adjektiivit antoivat mielestäni tekstille vakautta, jota siihen kaipasin. Mutta teksti jäi vieläkin liian leijailevaksi, kevyeksi alkuteoksen rinnalla. Jokin elementti oli väärä.

Seuraavaksi kokeilin kääntää näytelmän nimihenkilön repliikit kirjakielelle; muiden annoin edelleen puhua slangiaan. Tämä ratkaisu toimi paremmin. Sen huomasi jo ensimmäisiä rivejä kirjoittaessa: *Nyt se on Joe, joka puhuu*. Sen jälkeen tekstissä jo mielestäni olikin tuo alkuteoksen raamatullinen, järkähtämätön vivahde, jota olin siihen kauan etsinyt ja kaivannut. Kirjakieltä puhuva Killer Joe oli itse tuo konventio, ja samanaikaisesti kenties kaikkein eniten sen puristuksessa. Olin tyytyväinen myös katsojien reaktioon: monikaan ei heti huomannut Joen puhuvan muista poiketen, mutta jäljestäpäin sain kuulla kyseltävän: ”Mutta . . . eikö se yks puhunu aivan muullalailla, niin ku kirjakieltä?”

Minulle tämä kielten saumattomuus kertoi onnistumisesta. Ja tähänkin ratkaisuun päädyin kirjoittamalla ensi kierroksella paksua versiota, tekstiä jossa tavaraa oli paljon. Ja niinkin paljon, että vaadittiin kaksi kuorintakertaa.

McDonaghin *Cripple of Inishmaan* ei näytä tarvitsevan kovinkaan raskasta kuorruttamista ja kokeilemista, olenhan sinut kirjailijan kielen kanssa jo aiemmilta töiltä. Mutta en voi tietää etukäteen. Siksi pyrin unohtamaan aiemmat käännös-

työt ja kääntämään nykyistä. Se, että *Inishmaan* on saari, jää alkuteoksen ensimmäisten kohtausten dialogissa vaille mainintoja siitä syystä, että alkuperäiselle yleisölle asia on selvä. Useimmille meistä se ei sitä ole. Toisella kierroksella siis etsin sopivan taskun, johon lisään tämän tiedon, mikäli tällainen paikka vain löytyy – ja mikäli lisätty tieto ei heilauta alkutekstin kuljetusta liikaa väärään suuntaan. Mielestäni näiden asioiden on hyvä uida katsojan tietoisuuteen itse esityksestä, mieluummin kuin käsiohjelmasta, milloin se vain on mahdollista. Useimmiten päädytään molempiin.

Olen edennyt. Ensimmäisen näytöksen loppupuolella tunnen jo puhuvani yhteen ääneen näytelmän henkilöiden ja kirjailijan kanssa. Kun huomaan kirjoittavani miltei yhtä nopeasti kuin luen, ja kun tekstiä pöydällä tarvitsee enää vain vilkaista, olen löytänyt oikean kielen. Ja painokin on toivoakseni oikea.

Erikoistumisen haaste



MATKATOVERINA KLASSINEN KIRJALLISUUS

MATTI ROSSI

Kirjailijasta ei ehkä ole enemmän hyötyä kuin palomiehestä tai lastentarhanopettajasta, mutta hänestä on vähemmän vahinkoa kuin neljän tähden kenraalista, miinoja mainostavasta ministeristä tai köyhiä kusettavasta valtiosihteeristä. Vaikka olen kääntänyt paljon kirjallisuutta, monesta kielestä suomeen ja suomesta mm. espanjaan, en ole kokenut olevani minkään toisen kirjailijan varjo. Olen yhtä hyödytön kummajainen kuin Shakespeare, J.J. Wecksell, Molière tai Aleksandr Sergejevits. Kirjallisuus, kuten kaikki taide, on perusolemukseltaan täysin hyödytöntä. Se ei tee ihmistä paremmaksi eikä pahemmaksi eikä hievauta maailmaa puoleen tai toiseen. Ihminen on ainoa eläin, joka lukee, kirjoittaa ja käy teatterissa.

Meksikolainen kirjailija Juan José Arreola on laskenut, että maineikas, hyödytön ja enimmäkseen käsittämätön klassinen espanjalainen runoilija, don Luis de Góngora, mainitsee kirjeissään 138 kertaa sanat *alimentos terrestres*, eli maallinen ravinto. Siitä puhe mistä puute. Ei elänyt siitä, mitä kirjoitti, mutta ei voinut elää kirjoittamatta.

Mutta mitäpä maallisista. Kirjailijat operoivat sanoilla, ja sanat tekevät ihmeitä. Argentiinalainen humoristi Jorge Luis Borges, klassikko jo eläessään, on sanonut, että luomisen hetkellä jokainen ihminen on Shakespeare. Se on oivallinen demokraattinen näkemys. Kuka tahansa voi olla minä, ja minä, kirjailija, voin olla kuka tahansa, kuten Shakespeare on todis-

tanut. Se on empatian huippu. Että kirjailija, kääntäessään toista kirjailijaa omaan kieleensä, muuttuu tuoksi toiseksi, on monien muiden ohella todistanut muuan Sir Thomas Urquhart. Sir Thomasin englanninkielisen *Gargantua*-version perusteella voisi luulla, että hän oli tekijä ja Rabelais hänen ranskantajansa.

Olen viihtynyt klassikoiden parissa niin kauan kuin muistan. Kaksi mainiota kirjailijaa, isä ja poika Nieminen, ovat lahjoittaneet minulle Kiinan ja Japanin klassikot. Meksikolaiset tutkijat Angel María Garibay ja Miguel Portillo avasivat minulle nahuakulttuurin eli asteekkien klassisen runouden. Paraguaylainen antropologi León Cadogan johdatti minut guaranikulttuurin syvyyksiin. Ja jo kauan sitä ennen Aleksis Kivi, Old Willy Shakespeare, Tuomas Mann, Franssu Rabelais, Mikko Cervantes, Homeros ja Sir Riku Burton räjäyttivät tajuntani ja vapauttivat fantasiani, niin että saatoin tehdä palveluksen kolumbialaiselle kollegalleni Kaapro García Márquezille ja luoda uudestaan, suomeksi, hänen hyödyttömän ja käsittämättömän *Sadan vuoden yksinäisyytensä*, joka on jo muuttunut klassikoksi.

Ensimmäinen suomentamani klassinen näytelmä oli Shakespearen *Richard Kolmas*. Oli vuosi 1967 ja asialla olivat Kalle Holmberg ja Helsingin kaupunginteatteri. Holmbergin toiveena oli, että tekstin piti ”kolista”. Olin viiden Lontoon vuoden jälkeen asettunut Pariisiin ja keskityin oppimaan kieltä, joka ei kolise. Unohdin Kallen salaperäisen toiveen.

Kun Suomessa pistäytyessäni näin esityksen, ymmärsin, mitä kolina merkitsi. Se oli liikettä. Holmbergin ohjaustyyliin kuuluivat silloin suuret joukkokohtaukset ja toiminnallisuus. Puheen sävyt, vivahteet, kerroksisuus ja Shakespearen retoriikka jäivät vähemmälle huomiolle. Yrjö Järvinen Richardina oli kammottava ja lumoava kuin lihaksi tullut Saatana.

Richard Kolmannen teksti kutsui luomaan väkevää, kullmikasta runokieltä. Näytelmä on intohimojen, julmuuden, teko-pyhyyden, epätoivon, koston ja manausten, sodan ja reaali-politiikan ristiaallokko.

Kun 1980-luvun alussa tarkistin *Rickhardin* Laura Jäntin ohjausta varten, Laura ja hänen dramaturginsa Liisa Urpelainen kaivoivat siitä esiin selviä ylimalkaisuuksia. Laura ja Liisa, Turun kaupunginteatterin tarkat työt, vaativat uusiksi kohtausta, jossa simasuinen peto Rickhard puhuu vaimokseen kälynsä, leskikuningatar Elisabetin nuorta tytärtä, järjestettyään vaimonsa Abrahamin helmaan ja murhautettuaan Elisabetin pojat. Huomautukset olivat perusteltuja. Kohtauksesta tuli jäntevä. Lauran ohjauksessa oli se erikoisuus, että Rickhardia näytteli nainen, Marja-Leena Kouki.

Useimmat klassikkosuomennokseni olen alun perin tehnyt Kalle Holmbergin käyttöön. Shakespeare on aina kiehtonut Kallea. *Rickhardin* jälkeen tuli 1970-luvun alussa *Juhana Maaton*, jonka esittivät Teatterikoulun oppilaat. Turussa Holmberg ohjasi *Kuningas Learin*. Olin kirjoittanut näytelmään tilanteita, joissa korostui Doverin kaupungin merkitys strategisena alueena. Korostus ei ollut aivan mielivaltainen. Shakespeare antoi vihjeen.

Kun show vietiin Shakespeare-festivaaleille Firenzeen vuonna 1974, italialaiset olivat ymmällään. Improvisoin seminaarissa yleisluontoisen alustuksen, josta tilaisuuteen vaivautuneet pikkuporvarit eivät pitäneet. He sieppasivat esiin sanomalehdet ja alkoivat kahistella. *Dimostrazione fiorentina*. Pelkästään moisen ruokottoman törkeyden tähden Firenzen omatunto Dante olisi toimittanut heidät helvettiin, jonka hän kuuluisassa matkakirjassaan kertoo muutenkin kuhisevan firenzeläisiä.

Myöhemmin mieleeni johtui, etteivät nuo Toscanan valiot ehkä pitäneet minun nimestäni. Vaikka Rossi on kelpo italialainen sukunimi, etunimi herättää epäilyksiä. Matti on monikko adjektiivista *matto*, hullu. Matti Rossi tarkoittaa punaisia hulluja ja Rossi Matti hulluja Rosseja.

Macbethin suomensin vuonna 1972 Seppo Haukijärven ohjaukselta varten Porin kaupunginteatteriin. Toistakymmentä vuotta myöhemmin Holmberg teki *Macbethin* Helsingin kaupunginteatterissa. *Macbethiä* seurasi Shakespearen *Henrik Neljäs*, varsin pienimuotoinen versio, jonka Holmberg ohjasi kaupunginteatterin Elsa-näyttämölle. Kama Ginkas loihti *Macbethin* Helsingin kaupunginteatterin pienelle näyttämölle. Ensiltä oli tammikuussa 1997. Shakespearen *Juhannusyön unen* (*Kesäyön unelman*) suomensin Veli-Matti Saikkosen TV-filmiä varten.

Muita suomentamiani klassikoita ovat: J.J. Wecksellin *Daniel Hjort* (ruotsista, useita ohjauksia), Friedrich Schillerin *Maria Stuart* (saksasta, Lasse Lindeman, Helsingin kaupunginteatteri), Molièren *Tartuffe* (ranskasta, Holmberg, Helsingin kaupunginteatteri), Aleksandr Puskinin *Boris Godunov* (venäjästä, Holmberg, Helsingin kaupunginteatteri) ja G. E. Lessingin *Viihas Natan* (saksasta, Vesa-Tapio Valo, Helsingin kaupunginteatteri).

17.12. 1997 oli jälleen *Rickhard Kolmannen* ensi-ilta, tällä kertaa Kansallisteatterissa. Ohjaus oli Holmbergin. Kallen ensimmäisestä *Rickhard Kolmannesta* oli tullut kuluneeksi 30 vuotta. Se, mitä näytelmän päätyttyä tapahtui, oli kuin kohtaus Kallen muutamaa vuotta aiemmin ohjaamasta *Henrik Neljännestä*. Saapuessaan tervehtimään yleisöä Kalle astui paikkaan, jossa ei ollut mitään. Kukkakimppu vain heilahti ja läsähti lavaan, kun mies putosi näyttämölle rakennettuun porraskuiluun.

Shakespearea tulkitessani minulla on ollut apua koulutuksestani. Opiskelin mm. englannin kieltä ja kirjallisuutta Helsingissä, Edinburghissa, Philadelphiassa (University of Pennsylvania) ja Birminghamin yliopiston Shakespeare-instituutissa Stratford-upon-Avonissa. Aikakauden kieli, yhteiskunta, politiikka ja kirjallisuus ovat minulle tuttuja.

Ennen kuin alan sorvata tekstiä suomeksi, menen näytelmän sisään enkä tule ulos, ennen kuin olen ollut jokainen näytelmän henkilö, näytellyt jokaisessa kohtauksessa, kuollut ja herännyt henkiin ja sisäistänyt joka ainoan repliikin. Tämä on nautiskelua, mutta hyöty on ilmeinen. Dialogi, sävyt, vivahteet ja kerroksisuus ovat näytelmän henki. Niissä konkretisoituvat näytelmän ulottuvuudet. Niiden tavoittaminen ja uudelleen luominen omaan kieleen voi olla työn takana.

Erityisen perusteellisesti paneuduin Puskinin *Boris Godunoviin*. Helsingin yliopiston Slaavilainen kirjasto antoi mahdollisuuden tutkia näytelmän vaiheita Venäjällä. Tunsin syvää hartautta, kiitollisuutta ja närkästystä pidellessäni käsissäni *Boris Godunovin* ensipainosta vuodelta 1831. Kuinka oli mahdollista, että sellaisen murenevan aarteen sai ottaa käteen, panna pöydälle, murjoa entistä huonompaan kuntoon? Suomen Suurruhtinaskunnalla oli tuuria muussakin kuin talouden kehityksessä. Tänne on lähetetty suurin piirtein kaikki, mikä Venäjällä autonomian aikana julkaistiin. Slaavilainen kirjasto on kansainvälisesti korvaamaton. *Godunov*-tutkimukseni olen liittänyt Näytelmäkulman hallinnassa olevaan suomennokseen.

Kaikki suomentamani klassiset näytelmät on kirjoitettu runomittaan. Ne oli siis suomennettava runomittaan. Runossa asiat kiteytyvät, keskittyvät, lyhenevät ja konkretisoituvat. Jos runosta yrittää vääntää suorasanaista, se kosta. Teksti pitelee, lihoo ja vetelöityy.

Shakespearen käyttämä *blank verse* (silosäe) on puhekielestä syntynyttä rytmikästä ilmaisua, aivan kuten kalevalamitta suomessa, aleksandriini ranskassa tai Espanjan keskiajan romanssien tai argentiinalaisen José Hernándezin draamaattisessa *Martin Fierro*-eepoksessa käyttämä kansanrunoutta mukaileva mitta. Se, että runous on puhekielen lapsi, asettaa runomittaisen klassisen näytelmän suomentalmiselle ehdon: myös suomenkielisessä versiossa runokielen tulee olla sellaista, että siinä soivat alkukielen ominaisuudet, että se istuu näyttelijän suuhun ja runokieleen tottumaton yleisö ymmärtää mitä kuulee. Suomenkieltä ei pidä pakottaa muotteihin, joihin se erikoisen laatunsa tähden ei mene.

Shakespearen draamarunous on tiivistä ja konkreettista, voimakasta ja herkkää, joskus ärsyttävän retorista. Retoriikka oli erottamaton osa Elisabetin ajan elämää ja draamaa ja tarkoitettu korville, jotka olivat harjaantuneet sitä kuuntelemaan. Tuo korvien tarkkuus vaati retoriikalta laatua. Retoriikalla oli tarkoitus: vaikuttaminen. Niinpä Shakespearen retoriikan kanssa on oltava tarkkana. Se on taitavasti ja huolellisesti rakennettua ja rytmitettyä kaunopuhetta, koomista, traagista, lyyristä, demagogista, demonista tai synkän elegistä, kuten tässä:

MACBETH

Tulee huominen ja menee menojaan;
niin ryömii huomispäivä ajan kirjan
viime kirjaimeen, ja kaikki eilisemme
valaisivat narreille tien hautaan.
Sammu, sammu lepattava liekki!
Elämä on harhaileva varjo, kehno
näyttelijä, joka temppuilee ja rehki
näyttämöllä hetken, ja on poissa.

Se on hullun loru, täyttä huutoa
ja vimmaa, mutta mieltä vailla. (V, 5)

Toisenlaiset vaatimukset asetti Giuseppe Verdin *Macbeth*-oopperan suomentaminen Ralf Långbackan ohjausta varten. Kieli on italiaa ja suomennos oli tehtävä nuotteihin. Minun oli löydettävä pelkistetty, selkeä ja yksinkertainen ja silti voimakkaalla tunteella ladattu ilmaisu, joka vahvistaisi musiikin tehoa. Onhan Verdi melodian mestari.

Lauloin oopperaa kunnes osasin sen ulkoa. Hylkäsin taivomaisuudet ja sain aikaan koruttomuudessaan voimakkaan tekstin, johon Verdi saattoi olla tyytyväinen.

Shakespeare on ollut inspiraation lähde monelle myöhemmälle klassikolle. Puskinin *Boris Godunovin* ja Wecksellin *Daniel Hjortin* voi oitis tunnistaa Shakespearen inspiroimiksi. Ne jopa ajoittuvat Shakespearen ja Elisabet I:n - Jaakko I:n aikaan. Sekä Puskin että Wecksell seuraavat Shakespearea keventäessään tragediaa groteskillä komedialla. Esimerkkinä kohtaus ”Kapakka Liettuan rajalla” *Boris Godunovissa* ja ”Vanginvartijan monologi” *Hjortissa* (V,1). Kuten Shakespearella, groteski tarjoillaan proosana.

Keskeinen teema Shakespearen perinteestä syntyneissä draamoissa on vallan ja moraalin suhde. Ajan kulun näkee siitä, että Puskinin ja Wecksellin näytelmissä myös rahvaalla on sanansa sanottavana herrojen leikeissä. Shakespeare, heltymätön moralisti, painottaa kuninkaiden ja aatelisten toimintaa, moraalia ja moraalittomuutta. Wecksell, herkkä näkijä, kuvaa professori Heikki Ylikankaan *Suomen ensimmäiseksi verokapinaksi* nimittämän nuijasodan aikaa ja ennakoi sorrettujen ja sortajien yhteenottoa hänen oman, lintukotojen aikakautensa päättyessä muutamaa vuosikymmentä myöhemmin:

PIISPA SOROLAINEN

Kansan lapsi olen minäkin, myös minä kärsin
kun se kärsii, lohdutin ja autoin minkä voin;
jos linnan vankiluolat puhuisivat,
jos vain hirsipuut sen kielin kertoisivat,
hervittävän tarinan te kuulisitte
siitä miten herrat käyttelivät valtaa!
(*Daniel Hjort*, II, 4)

Vallasta ja moraalista on kyse myös Schillerin *Maria Stuartissa* ja Lessingin *Viisaassa Natanissa*. Lessing otti käsittelyyn uuden, yllättävän teeman: suvaitsevaisuuden uskonasioissa.

Shakespearen perilliset ovat omaksuneet Shakespearen silosäkeen, joka ei ole Shakespearen keksintö. Hän vain osoitti sen mahdollisuudet. Silosäe perustuu jambiin. Jambi sopii indoeurooppalaisiin kieliin. Suomen kielessä sen kanssa tulee ongelmia. Mitä tehdä? Siirretäänpä paino tukevasti sanojen ensimmäiselle tavulle, missä se suomenkielessä tulee olla. Rakennetaan rytmi, jonka elementit ovat pääisku ja saatteleva tai sivuisku. Ensin normaali teksti, sitten sama toisella tavalla jaettuna:

LADY MACBETH

Oivallista! Milloin pelon luoma aave,
milloin kuviteltu veitsi, jonka kerroit
yllyttäneen sinut tekoon. Säikähtelyt,
kohtaukset eivät ole pelkoa vaan ilveilyä,
sopivia talvi-illan tarinoihin
(III, 4)

Oivallista! Milloin pelon/
luoma aave, milloin kuvi-/
teltu veitsi, jonka kerroit/
yllättäneen sinut tekoon./
Säikähtelyt, kohtaukset/
eivät ole pelkoa vaan/
ilveilyä, sopivia/
talvi-illan tarinoihin/

Tämä ei ole silmäkääntötemppu. Olen vain korvannut silosäkeen jambin suomalaisella vastineella, ns. kalevalan mitan nelipolvisella trokeella.

Esimerkki on pelkästään tekninen eikä siitä käy ilmi, mikä merkitys suomalaisessa mitassa, Martti Haavion rakastamassa kahdeksantavuisessa, on alku- ja sisäsoinnutuksella, vokaalien ja konsonanttien väreillä ja ennen kaikkea säännöllisen rytmin murtumisella. Myös kahdeksantavuisuus on oletettua säännöllisyyttä. Kahdeksan tavua on keskimäärä. Käytännössä suomalaisessa mitassa on nelipolvista rytmisyksikköä kohden 7-9 tavua. Taitavasta murrosta ja värityksestä on esimerkkinä pari säettä Leinoa:

Tuo turilas, Räikkö Räähkä,
neuvoi tien viholliselle . . .
(*Helkavirsiä*)

Suomalaiseen mittaan puettu Lady Macbethin monologi ei siis ole suomalaista mitta. Se on pelkkä suomalaisen mitan *oletettu* rytmikaava. Tuon oletetun säännöllisyyden esitteli aikoinaan D.E.D. Europaeus (1820-84): *Oli ennen onnimanni*. Mutta Europaeus oli myös huomannut rytmin murtumisen eli murron taiteellisen merkityksen suomalaisessa mitassa.

Rytmin murtaminen taiteellisenä tehokeinona ei ole suomalaiseseen mittaan rajoittuva ilmiö. Myös Shakespeare murtaa silosäkeensä oletettua säännöllisyyttä.

Kama Ginkasin kanssa asioidessani törmäsin perfektionistiseen neroon ja sain kuhmun otsaan. Ginkas vetosi *Macbethin* venäjänkieliseen käännökseen – joka kieltämättä on loistava – ja vaati selkeitä iskeviä loppusointuja. Hän tiiraili minua epäluuloisesti, kun yritin todistaa, että täydet riimit ovat suomenkielessä yhtä harvinaisia kuin ne ovat yleisiä venäjässä. Sen sijaan puolisoinnut ovat jokapäiväistä leipää mitallisessa suomalaisessa runoudessa, varsinkin kansanlauluissa. Kama murisi tyytymättömänä ja huomautti jotakin häijyä suomenkielen pitkistä vetelistä sanoista, joiden loppu tuntuu haihtuvan ilmaan, kun taas venäjässä riimit jysähtävät kuin kohtalon iskut. Miksi suomessa ei ole lyhyitä käteviä sanoja niinkuin venäjässä? Tunsin syyllisyyttä.

Kama vaati myös, ettei *Macbethin* suomalaisessa runomitassa saa olla ainuttakaan epäsäännöllisyyttä, kun kerran venäjänkielisessä käännöksessäkään ei sellaisia heikkouksia esiinny. Mitta ei siis saa kertakaikkiaan murtua.

Macbethin venäläisten kääntäjien mitta saattaa olla täydellinen, mutta Shakespearen mitta ei ole. Se on vain *yleensä ja enimmäkseen* säännöllinen. Old Willy murtaa jambin panemalla kaksi pääiskua peräkkäin:

MACBETH

//More shall they speak; for now // I am bent to know,
//By the worst means, the worst. (III, 4)

DOCTOR

So, good night: My mind // she has mated, and

amaz'd my sight . . . (V, 1)

Jambi murtuu usein myös vuorosanoissa; alkava repliikki ei sitoudu päättyvään:

1 MURDERER

What, you egg!

Young fry of treachery!

SON

//He has kill'd me, mother. (IV, 2)

Rickhard Kolmas alkaa kahdella pääiskulla. Jambin murtuminen on vielä selvempi kolmannen ja neljännen säkeen välissä:

RICKHARD

//Now is the winter of our discontent

Made glorious summer by this sun of York,

And all the clouds that loured upon our house

//In the deep bosom of the ocean buried.

Minä nöyryyin Ginkas-demonin edessä ja paketoin uuden *Macbeth*-suomennokseni niin sileäksi ja soljuvaksi, että pahaa teki. Silti sen mitta kätkee pari kolme kavalaa murtumaa, jotka johtuivat 3-tavuisten sanojen sabotaasista. Nuo 3-tavuiset ovat röyhkeitä häiriköitä minun ja Shakespearen välissä. Joskus niistä ei pääse yli eikä ympäri. Niille on pakko antautua. Näin painajaisia *Macbethin* venäjänkielisestä käännöksestä, jota minä lukea paukutin jossakin muinaisessa alakoulun luokassa opettajalle, joka oli kuin Eisensteinin filmistä

reväisty Ginkasin näköinen livana Julma. Kaikki oli venäjäksi komeampaa, oikeampaa, iskevämpää kuin minun sääliittävässä, ryhdittömässä jouhikanteleen soitolta kuulostavassa suomalaisessa tekeleessäni.

Suvaitsevaisuuden julistaja Lessing osoittautui Ginkasin liittolaiseksi. Gotthold Ephraimin 180-sivuisessa *Natanissa* jambi kestää murtumatta. Kun se uhkaa murtua, Lessing palauttaa kurin tekemällä lisäyksen, joka usein on toisinto. Hävisin Lessingille. En yksinkertaisesti pystynyt paketoimaan hänen tekstiään edes niin kuin olin paketoinut *Macbethin*.

Olen suomentanut melkein kaikki klassikkoni kahteen kertaan, *Macbethin* kolmasti. Kahdet silmät näkevät paremmin kuin yhdet, ja kolmet vielä paremmin. Ohjaaja, jolla on selkeä näkemys tekstistä, saattaa olla rasitus mutta myös valo. Vesa-Tapio Valolla oli kirkkaat käsitykset *Viisaan Natanin* sotkuista ja arvoituksellisista kohdista. Minä olin valmis jättämään selkokielistä tulkintaa hylkivän hämärän retoriikan silleen, koristeeksi, koska G.E. Lessing sellaista koristelua harrasti. Mutta Valo vaati kirkkautta. Näyttämöllä ei saa olla mitään epäkonkreettista, sanoo Valo. Annoin periksi. En ole varma, teinkö oikein.

Aika muuttaa käsitykset. Huomisen estetiikka on toisenlainen kuin tämän päivän, sillä huomispäivän ihmisen maailma on toinen. Kaikki luettu on syytä lukea, kaikki taide syytä kokea uudestaan ja uudestaan, ettei erehtyisi luulemaan olevansa oikeassa. Sillä mikään ei pysy. Mikään ei toistu. Ihmisen ikuisuus on ikuista muuttumista. Vain hölmö uskoo, kun silmänkääntäjä osoittaa sormella kuuta ja sanoo: historia on päättynyt. Taiteenkin asioissa on viisasta uskoa Herakleitosta: samaan virtaan et kahdesti astu.

MUUTAKIN ON KÄÄNNETTY KUIN KYLKEÄ

JUICE LESKINEN

Vuosi kesästä -96 kesään -97 oli elämäni mielenkiintoisimpia. Tuona aikana sain kunnolla uppoutua koulutustani vastaavaan työhön. Ensiksi sain suomentaa kookkaahkon nivas-kan Walt Disneyn harvinaisempaa sarjakuvaa, siitä mielenkiintoista, että kaikki tarinat oli riimitelty.

Toinen tehtävä tilattiin heti perään. Juhani Raiskinen pyysi minulta suomennosta Stephen Sondheimin musikaaliin *Sweeney Todd, The Demon Barber of Fleet Street*. Raiskinen esitti kolme ehtoa, jotka uskoin täyttäväni: 1) suomentajan piti ymmärtää musiikkia; 2) hänen tuli osata suomea; ja 3) hänen piti olla Tampereelta. En tiedä, tuntee ko Raiskinen mieltymystä Tamperetta kohtaan vai minua, mutta uskoin olevani suunnilleen ainoa, joka työhön uskaltautuu tai jopa kykenee.

Kolmas tätä sarjaa on musikaali Kuopion kaupunginteaterille. Sen musiikki on 60-luvun rockia ja puhe taas shakespearelaista silosäettä, tosin huomattavan modernia. Kaikki työt ovat siis hyvin erilaisia, mutta tietty yhteinen pohjavire niissä kaikissa on. Niissä vaaditaan tiukkaa sitoutumista alkuperäiseen, nimenomaan teknisessä mielessä. Musikaalissa tiukimman ehdon sanelee tietysti musiikki, nuottikuva. Käännöksessä tulee olla yhtä monta tavua kuin alkuperäisessä, ja lisäksi näiden tavujen on oltava pitkiä tai lyhyitä sen mukaan, mitä nuotti kulloinkin sanoo. Sarjakuvan perussääntö taas on painotekninen: puhe on painettu valmiiksi, ja tekstin on mahdollista siihen.

Sweeney Toddin säveltäjä Stephen Sondheim ei ollut minulle vallan tuntematon. Olin aiemmin kääntänyt Espoon teatterille hänen tuotannostaan tehdyn koosteen *Halua mut hiukan* (*Marry Me A Little*). Jo tuolloin opin tiettyjä maneereita, joihin Sondheim ilmeisesti tuntee syvää viehtymystä. Hän tavallaan säveltää amerikkalaisen musikaalin, läpikotaisin lattean, ennalta aavistettavan, mahtipontisen ja paatosta tihkuvan tyhjänpäiväisyyden – ja sitten sondheimisoi sen. (Samanlaista luonnehdintaa on muistaakseni käytetty Prokofjevistä . . .). Sondheim on siis erittäin mielenkiintoinen musikaalisäveltäjä.

Käännöksen edetessä tutustuin Sondheimiin paremmin. Tajusin, että mies viljelee mitä oudointa humoria, ja sellainen viehättää minua ihmisessä aina. Melkein Sondheimin huumorin piikkiin laskin senkin, että ensimmäinen käsikirjoitus, jossa oli pelkkä teksti, ei lähimainkaan pitänyt yhtä äänitteiden kanssa. Se taas ei noudattanut myöskään toista käsikirjoitusversiota, vaan osapuilleen vasta kolmatta, jonka läpi kahlatuani olin kääntänyt teoksen käytännössä kolmeen kertaan. Jos ketään kiinnostaa, voin mainita, että lopullinen partituuri käsitti lähes viisisataa sivua.

Erityisesti takkusin kuoro-osuuksien kanssa. Niille on ominaista se, että koko kuoro laulaa suunnilleen samaa tekstiä, mutta ei missään tapauksessa ihan samaa. Kesken kaiken yksi kuorolainen saattaa huudella joukkoon ihan omiaan, ja sekin on käännöksessä rekisteröitävä, vaikka kukaan ei taatusti tule ikäpäivänä kuulemaan tämän naisen laulavan *Saisi kieltää puiset kengät jalkakäytävällä!* siinä vaiheessa, kun kaikki muut pähkäilevät hiusvoiteen hinta/laatusuhdetta. On selvää, että Sondheim oli miettinyt kaiken tarkkaan. Useassa kohdin rivit erosivat toisistaan vain konsonanttien perusteel-

la. Kääntäjälle tämä tiesi lisäpulmaa, mutta onneksi perusluonteeni on siitä mainio, että inhoan tehdä kaikkea mitä osaan. Minun on aina yritettävä sellaista minkä ehkä hallitsen, mutta mistä en vielä tiedä. Haasteeksi sitä kai sanotaan – ja sitä *Sweeney Todd* minulle oli.

Sondheimilaisuutta edustaa myös se, että juuri kun kuulija on opinut jonkin fraasin, Sondheim tekeekin sen toisin. Kääntäjäkään ei siis voi paneutua tiettyyn mittaan, jonka poljennon turvin voisi hamuilla alusta codaan; hänen on oltava valmis kääntämään kelkkaansa tai takkiaan vähintään kerran per sivu.

Sweeney Toddin omituisuuksiin taas kuuluu se, että tarina sijoittuu 1800-luvun Lontooseen, tarkkaan ottaen muutamaan kortteliin. *Fleet Street* on *Sweeney Toddin* kadun nimi, ja sillä kadulla sijaitsi pitkään Britannian tärkein lehdistö, minkä suomalaiset ehkä tietävät, ynnä Yhdistyneen kuningaskunnan ylin oikeuslaitos, *Old Bailey*, mitä suomalaiset eivät ehkä tiedä. Sen vuoksi tämä sonheimilainen ironia (kurkunleikkaaja korkeimman oikeuden naapurissa!) oli jätettävä vähemmälle ja korvattava jollakin muulla. Tänä päivänä kurkunleikkaajan toki voi sijoittaa vaikka itse oikeuteen, mutta vuosi sitten emme tällaista mahdollisuutta osanneet kuvitellakaan.

1800-luvun englantia, vaikka Sondheim ei sen suhteen pahasti liioittelekaan, on joka tapauksessa eri kieltä kuin se BBC:n englantia, mihin olemme tottuneet. Jokainen tietää Wimbledonista termin *fifteen-love* missä *love* ei välttämättä tarkoita ensimmäisenä mieleen tulevaa ”rakkautta”, ei ainakaan suomalaisessa mielessä. Tämäntapaista terminologiaa alkuperäisteksti sisälsi siinä määrin, että toin varmuuden vuoksi Lontoon-matkaltani parikymmentä kiloa erilaisia sanakirjoja, jotka kaikki tulivat hyvään tarpeeseen. Kaikkea selville

saamaani en tietenkään voinut musikaalikäännöksessä hyödyntää, koska minun olisi pitänyt säveltää yksi basso-osuus lisää hahmolle, joka huutelee alaviitteitä orkesterimontun oikealta laidalta, mutta sainpahan ainakin vinkkejä, miten asian voisi ilmaista suomeksi.

Sweeney Todd tarkoittaa sanakirjan mukaan samaa kuin *riot squad* eli ”mellakkapoliisi”: cockneyssä asioita ilmaistaan näin. Tästä yhteydestä itse musikaalissa ei kuitenkaan ole sen enemmälti kyse, kenties tämäkin on vain Sondheimin huumoria. Minulle kerrottiin myös, että Britanniassa on ravintolaketju joka kantaa nimeä *Sweeney Todd*, mutta se tuskin on saanut nimeään musikaalista, eikä ainakaan musiikaali siltä. Vältin siis vaaran kääntää musikaalin nimeksi *Hyvä ystävä, piru parturiksi*.

Kun olin saanut käännöksen (kolmannen kerran!) valmiiksi, kävin sen vielä lävitse pääkorreptiittorin (siinä muuten titteli, joka kaipaasi kääntäjää sekin!) kanssa. Tulin tietämään, että oopperalaulajan koulutus tuhoaa kyvyn laulaa erinäisiä vokaaleja korkealta ja toisia matalalta. Opin myös, että käsikirjoituksen on oltava 99,8 prosenttisesti valmis, koska yhden tarinan opetteleminen on sadalle hengelle helpompaa kuin viiden eri version, vallankin kun näiden täytyisi laulaa juttu suunnilleen yksimielisesti. Minä tarjosin vaihtoehtoja. Rissanen tarjosi vaihtoehtoja, ja ilmeisesti ohjaajakin tarjosi vaihtoehtoja, joista keskimäärin paras, tai ainakin käyttökelpoisin otettiin käyttöön. Ooppera on kompromissien taidetta, koska esityksen valmistelussa on vääjäämättä otettava huomioon kaikki. Kapellimestari voi olla diktaattori, ohjaaja voi olla tyranni, lavastaja voi olla monarkki, kuiskaaja voi olla sadisti ja tärkein näyttelijä/laulaja voi olla oikkuileva diiva, mutta siinäkin tapauksessa näiden on kyettävä kompromissiin – ovat-

han siihen kyttyneet jo libretisti ja säveltäjäkin, tässä tapauksessa onneksi yksi ja sama mies (mikä kieltämättä voi olla kaikista hankalin tapaus!).

Kävin harjoituksissa toukokuussa, enkä havainnut törkeitä mokia sen enempää tekstissä kuin sen tulkinnassakaan. Epävirallisesti minulle jopa ihmeteltiin, kuinka helppoa tekstini on laulaa. Saatoin todeta, että kysymys on musikaalista – tai oopperasta! – ja sen kuuluukin olla laulettavaa tekstiä. Sitä paitsi laulettavan tekstin tekeminen vaatii ainoastaan saman vaivan kuin EU-direktiivin laadinta, eikä minun tarvitse pähkäillä kumpaa teen mieluummin.

(Juice Leskisen artikkeli on kirjoitettu alkujaan *Sweeney Toddin* käsiohjelmaa varten. *Sweeney Todd* sai ensi-iltansa Suomen Kansallisoopperassa 19.9.1997)

Kääntäjä teatteriyhteisössä



EUGENE, I PRESUME?
Huomioita näytelmän kääntämisestä
suomeksi

JUHA SILTANEN

1. Kääntäjän työn perusteista

Näytelmän kääntäminen on perimmiltään näyttelijäntyötä. Sitä kääntäminen on varmasti jossakin merkityksessä aina: kääntäjä näyttelee kirjailijaa, pyrkii jäljittelemään tämän esiintymistä, hengitystä, rytmikkaa ja temppuja, lainaa oman taiteellisen apparaattinsa toiselle sielulle. Mutta näytelmän kääntäminen on silti oma taidelajinsa, siinä ollaan tekemisissä esittämisen, imitoimisen kanssa moninkertaisesti. Ensinnäkin itse näytelmä jo on jonkinlainen imitaatio esityksestä, jota vielä ei ole, ja näin ollen kääntäjän tulee tuntea teatterin traditio mahdollisimman hyvin; toiseksi näytelmän tekstuuri on materiaalia ohjaajalle, näyttelijälle ja koko muulle taiteilijakunnalle ja tekniikalle, ja puhuakseen näille yksilöille sekä kirjailijan että kääntäjän on ymmärrettävä nämä erityisalat ja paljon niiden käytännöstä ja periaatteista, näyteltävä mielessään näiden ammattilaisten työ; kolmanneksi, koska näytelmässä kertoja ei parenteeseja lukuun ottamatta saa suunvuoroa, on näyteltävä kaikki roolit. Näin ajatellen näytelmän kääntäminen on eräänlainen näyttelemisen moniottelulaji. On luettava myös kielen ulkopuolelta, kaikki ei ole siinä.

Näytelmäkääntäjän tehtävä on hiukan niin kuin taitoluistelijan varamiehen, joka tietää kulisseyksissä tähden harjoituksia katsoessaan, että tältä tulevat katoamaan luistimet juuri ennen juhlanäytöstä, ja siksi hänen on tunnettava luissaan ja

nivelissään tähden koko fysiikka jokaista liikerataa myöten: juhlanäytösiltana se onkin hän, joka astuu valoihin, eikä kukaan saa huomata, että itse tähti on mykkänä vaihtopenkillä ja sijaisensa varassa. ”Katsokaa”, ajattelee kääntäjä, ”näin hän tekee neloislutzin – noin!” Ja lutzin tehtyään kääntäjä ajattelee: ”Ajatella, tähän en itse pystyisi.” Ja on osittain aivan oikeassa.

Juju on siinä, että koreografiaan ei saa lisätä mitään eikä siitä saa poistaa mitään – muuten kaikki paljastuu ja kääntäjä onkin housut nilkoissa valekirjailijana.

2. Uskollisuudesta

Kääntäjä ei kuulu taiteelliseen työryhmään, joka toteuttaa esityksen. Hän on vieraileva persoona, ja hänen nimensä lukee kirjailijan nimen läheisyydessä. Kuten pianistin nuotinkääntäjä tottelee pianistia, näytelmän kääntäjä tottelee vain ja yksinomaan kirjailijaa. Kääntäjä ei mielestäni saa ottaa vastaan esityksen tekijöiltä minkäänlaisia toiveita – hänen käskynsä tulevat toiselta suunnalta. Kaikki, mikä poikkeaa alkuperäisen käsikirjoituksen ominaislaajista ja -piirteistä, on sovittamista ja kokonaan toinen työvaihe. Virheiden korjauksia ja neuvoja kääntäjän tietysti pitää ottaa vastaan jopa talonmiehen kissalta.

Vivica Bandler kirjoittaa muistelmissaan: *”Ohjaajat rakastuvat usein näyttelijöihinsä, tai paremminkin sanoen niihin olentoihin, jotka ovat näyttelijän ja roolihenkilön väliltä.”* (Suomentanut J.S., ja yhä vieläkin tuijotan tuota sanaa *paremminkin*, se ei kyllä oikein . . .) VB käyttää alkutekstissä sanaa *sujett*, joka hänen tarkoittamassaan merkityksessä ei oikein käänny – olkoon sitten ”välimaailman olento”.

Juuri sellaisena kääntäjä teatteriprosessin aikana näyttäytyy: hän ei ole aivan kirjailija, mutta häneen suhtaudutaan hyvin helposti sellaisena, etenkin jos itse tekijä on vainaa. Hän on muun työryhmän kannalta välimailman olento, osittain tahdova ja läsnäoleva persoona, osaksi pelkkä toisen, läsnäolemattoman persoonan varjo. Tämä tehtävä vaatii kääntäjältä huolellisuutta ja tarkkaavaisuutta: hän tuntee tekstin aina parhaiten, yleensä myös kaiken sen, mitä hän ei käännöksessään vertatihkuvista yrityksistään huolimatta saa esiin. Tästä syystä hän toimii usein tärkeänä silmänä ja korvana varsinaiselle työryhmälle, mutta määräyksiä hänellä ei ole valtuuksia antaa muun kuin tekstin tarkkuuden suhteen, vaikka kuinka sie-lua kutittaisi. Hän on ikään kuin *tavallisesti asioista perillä oleva taho – miehemme sisäpiirissä*, joka kuitenkin vakaumusta tivattaessa oikopäätä kieltää muut kuin *führerinsä*, kirjailijan.

3. Samuudesta

Näytelmän käännös on itsenäinen taiteellinen suoritus. Se on se pohja – tai valelattia – jolta koko työryhmän työ käytännössä ponnistaa, esityksen kivijalka. Se voi myös pelastaa kelvotonta ohjaamista ja näyttelijäntyötä. Yhtä tehokkaasti se voi suistaa suuret taiturit naurettavuuteen, kömpelyyteen ja kuu-kausien, vuosienkin piinaan, (jos kyseessä on menestysnäytelmä tai näyttelijällä poikkeuksellisesti kehittynyt taiteellinen omatunto). Aika yleistä on se, että nämä eivät näin tapahtu-essa koskaan oikein ymmärrä, mikä heihin osui.

Käännöstaiteen perimmäinen laji on lähinnä filigraania, mikä vaikeuttaa sen kritikoimista ja arvostamista. Sanojen merkitysten kääntämistä se on vain pintatasoltaan, työläimmältä osaltaan ei edes ajatusten ja kirjailijan pyrkimysten kääntä-

mistä, vaan sanajärjestyksen, välimerkkien ja sanojen alla kulkevien hiuksenhienojen rytmien taidetta. Pilkku on kasanpanos, sivulauseen sanajärjestys kulkee Clausewitzin oppien mukaan. Ajatukset ja pyrkimykset kulkevat jargonin pitkospuita myöten. Niinpä käännöksistä on vaikea keskustella muiden kuin toisten kääntäjien kanssa.

Vastaavalla tavoin vain se, joka on joutunut itse tekemään päätöksiä tai edes ehdotuksia teatterin pukusuunnittelun suhteen, tietää, ettei puvustaminen ole vain kauniiden kankaiden valitsemista ja takkien plaraamista henkareissa, vaan olenaisemmalta osaltaan näyttelijöiden sisäisen ja heidän välisensä, yleisön ja esityksen välisen suhteen mikrobiologiaa. Hyvä puvustaja voi lähettää huonon ohjaajan vetämään lonkkaa pitkäksikin ajaksi – tai no, ainakin pitkälle lounaalle.

Neljännesvuosisata sitten kuulin radiosta ohjelman, jossa eräs muistaakseni kiinalainen marionettinäyttelijätaituri kertoi olostaan erään muistaakseni kiinalaisen marionettinäyttelijätaiturin opissa. Oliko se nyt sitten niin, että ensimmäisen kolmen vuoden ajan hän ei mielestään ollut saanut mitään oppia, mitä nyt mestari silloin tällöin oli ottanut hänet mukaansa metsään öisille kävelyretkille, ja hän oli saanut kantaa lyhtyä. Mestari oli toistamistaan toistanut, että lyhty ei saa kävelyn tahdistaa ja vaikeasta maastosta huolimatta heilua vähääkään, vaan valon on oltava tasainen. X:ää potutti tämä kohtuuttomuus. Kolmen vuoden kuluttua hän oli sitten alkanut ymmärtää.

Ohjelma teki minuun suuren vaikutuksen. Myös näytelmän kääntämisen taiteen perustaan sisältyy täsmällisyyden vaatimus. Tämä vaatimus koskee *samuuden* synnyttämistä, ja sen harjoittelu – joka jatkuu eliniän – muistuttaa marionettinäyttelemisen harjoittelua: käteni ei ole minun käteni, vaikka ilman muuta onkin. Tai balettitanssijan harjoittelua: on kyettä-

vä puristamaan ilmaisunsa koreografin antamista tai tämän kanssa sovitusta liikkeistä.

Nimittäin toki kääntäjän tuotokseen sisältyy aina tulkinta, mutta sen tulee kaikesti syntyä vain kirjailija-koreografin määrittämissä kehyksissä. Tulkintaa se on siksi, että kääntäjän koko oma materiaali, kieli, on rakenteiltaan, historialtaan, merkitysverkostoltaan ja hengitykseltään sekä henkilökohtaisista että kulttuurisista syistä kokonaan toinen kuin alkuperäinen. On selvää, että kääntäjän suorittamassa simulaatiossa näkyy hänen oma taiteellinen tahtonsa ja tinkimättömyytensä ja myös persoonansa, mutta kääntäjän on oltava tietoisesti kaksinaismoralisti: oman persoonan näkymiseen ei saa tähdätä. Tällöin sen osuus tulee mitoitetuksi oikein. Tällöin käännös loistaa, itsenäisenä ja riskaabelina ja vastuunsa kantaen, kuten mikä hyvänsä taideteos.

4. Etiikasta

Näytelmien kääntäminen suomeksi on ennen muuta eettisesti aika monimutkaista. Eettinen ongelma asettuu juuri kirjailija-suhteen uskollisuuteen, ja se johtuu kielestä.

Kun käännämme näytelmää, käännämme väkisinkin suurimmaksi osaksi puhetta. On yhdentekevää, onko kirjailija dialogistina suuri amatööri ja itse asiassa kirjoittaa proosaa, jota toivoo jonkun sitten näyttämöllä ”luontevasti” deklamoivan, vai pyörähteleekö hän ehkä lyriikan galakseissa ilman untuvaisintakaan käsitystä puhutun puheen eleistä ja sen imperatiiveista: näyttelijä ilmaisee hänen kieltään kuitenkin puheella. Sanon heti, etten taivas paratkoon vihjaa sinnepäinkään, että kääntäjän tulisi suoristaa ja teatterinomaistaa kirjailijan

tekstiä – *besserwisser* kääntäjänä on kuin pilvinen aittapolku ilman aittaa ja asuu hänessä ikävyys kuin riutuva syksy-ilta.

Eettinen ongelma asustaa juuri puheen traditiossa: suomen kirjakieli on hybridi, keinotekoinen yhdistelmä puhuttuja ja kirjoitettuja suomia, jota kukaan lukuunottamatta niitä, jotka ovat sen valinneet puhuttavakseen ja opetelleet varta vasten, ei koskaan ole arkikäytössä puhunut. Se on ollut kirjallisuuden kieltä, ja myös näytelmän, etenkin käännösten. Tästä on seurannut outo tilanne: vuosisadan ajan suomenkielisillä näyttämöillä puhuttiin – ja suurelta osin puhutaan edelleen – kieltä, joka näyttelijöille itselleen on opeteltu, vieras kieli, jonka idiomatiikka kuulostaa keinotekoiselta. En nyt tarkoita sitä, että näyttämöiden viralliseksi puhenormiksi olisi vastaisuudessa valittava jokin yhtä keinotekoinen yleispuhekieli. Ongelma on monimutkaisempi kuin kysymys kielen vieraudesta tai tuttuudesta, ja siitä seuraa monta muuta hankaluutta.

Kohotettu kirjasuomi etäistää realistisessa näytelmässä näyttävän näyttelijän omasta puheestaan ja yleisön näytelmästä – kaksinkertainen *Verfremdung*. Mutta yleispuhekieli puolestaan antaisi täsmälleen samasta syystä sanokaamme lontoolaiselle kiinteistövälittäjälle käännettyssä brittinäytelmässä suomalaisella lavalla merkillisen sivistymättömän leiman ja yleisö olisi samalla tavoin etäännytetty. Mikä ratkaisuksi? Tai, kuinka käännetään esimerkiksi vuosisadan alkupuolen ulkomainen realistinen näytelmä – minkä ajan suomeen se olisi suomennettava? Tai moderni runonäytelmä, jonka kieli on korrektia saksaa ja rytmit silkkaa undergroundia?

Englannissa ja saksassa puhutun ja kirjoitetun kielen rakenteet ja traditiot eivät ole toisistaan niin etäällä eivätkä sellaisen sosiaalisen painolastin vaivaamat kuin suomessa. Kielen normia valittaessa valinnanvara ei ole yhtä suuri. Norjan

tilannetta en tunne: asetelma *nynorskin* ja *bokmålin* välillä on samantyyppinen kuin suomen kielessä puhe- ja kirjakielen.

Aiempana puheena olleen kääntäjän ”näyttelijännormin” mukaisesti punaisena lankana olisi pidettävä pyrkimystä säilyttää nykyisen käännöksen ja sen yleisön välillä se suhde, joka alkuperäisellä tekstillä on *omassa ajassaan* ollut oman yleisönsä kanssa. Toisinaan se saattaa merkitä huomattavaakin poikkeamista alkuperäistekstin muodoista, jopa metaforista, mutta ei tietenkään aina.

Esimerkiksi Shakespearen kieli on kirjailijan aikalaisten mielestä ollut ehdottomasti aika lailla tyyliä – niinpä ei hyvällä omallatunnolla voida kääntää Shakespearea ei-tyylitellylle, ei-kohotetulle kielelle. Vieläpä tyyliä välittävänä olevat tekstin parametrit olisi pidettävä samoina: sisä- ja alkuainnitus (dekoroiivat, pienoisaariamaiset legatokaarina kulkevat metaforaketjut, jotka ikään kuin pidentävät repliikkejä tehden niistä nykykäytännön vastaisesti ”epäiskeviä”), jonkinlainen kielelle luonteva runomitta (silosäettä ei jambiketjuineen varmastikaan voi pitää suomen kielelle erityisen luontevana, enkä oikein osaa ymmärtää silosäejaksoissa joskus sovellettua metodologiaa heittää jambit hiiteen, mutta säilyttää tavumäärä silosäkeen mukaisena, vaikka runomitta katoaa kuuluvista). Vaikka Strindberg taas on omassa ajassaan ollut kutakuinkin kirjakielinen ja hänen ruotsinsa tekstiruotsia, sen rytmi onkin näyttämöllisesti notkeaa ja sen eleet yhdistävät arkista ja lyyristä odottamattomin ja aikaansa nähden radikaalein tavoin.

Minulle tämä ongelma – kuinka piirtää yhtä viivaa kahdella kynällä? – on näyttäytynyt kaikkein hankalimmillaan Harold Pinterin näytelmien kohdalla. Pinterin nyanssisirkus perustuu tavattoman tarkasti kuultuihin kielen ja sen rytmiikan finesseihin, jotka esiinnostamalla Pinter synnyttää kielen, jonka

englanninkielinen kuulija koko ajan tajuaa jotenkin erityiseksi, tyylielityksi, mutta jonka lähestulkoon jokaisen fraasin hän silti tunnistaa aivan arkiseksi ja tutuksi. Puhekielelle käännettäessä saavutetaan Pinterin kielen notkeus ja pintakudoksen näennäinen arkisuus, mutta menetetään paljon sen graafisuudesta, siitä tulee löysää ja harmaata. Kirjakieli taas tekee nyansseista silmiinpistäviä, repliikit muuttuvat väärällä, osoittelevalla tavalla merkityksentäyteisiksi. Totta kai oikea normi on löydettävissä näiden väliltä ja yhdistelmistä – mutta onko sitten seurauksena kompromissi, jossa kummankin ratkaisun huonot puolet vahvistavat toisiaan?

5. Kääntämisen opettamisesta

Käännös on harvoin tehtävissä monella eri tavalla. Kielet, jotka ovat meistä ajallisesti ja/tai kulttuurisesti kaukana – kiina, Shakespearen englantia – antavat valinnanvaraa; meillä ei ole niiden elävästä traditiosta tietoa, joten emme voi varmasti tietää, mikä on se näköisyys, johon kääntäjänä pyrimme. Mutta ne näytelmät, joiden kielialueen elävän tradition tunnemme, voi minusta kääntää kutakuinkin tarkasti. Tulkinta, jonka käännös sisältää, asettuu silloin juuri mainitsemani normin valintaan ja yksittäisiin sana- ja rytmivalintoihin, hienosäätöön, hyvin pieniin asioihin. Tämä ei tarkoita sitä, että tällainen käännös olisi taiteellisenä suorituksena vähemmän painava tai vaikea – se on vain tehtävänä erilainen.

Edellisen sanomalla pyrin perustelemaan sitä, että kääntämistä voi opettaa, ei ainoastaan – kuten originaalitekstin kirjoittamisen kanssa on asianlaita – tarjota oppilaalle mahdollisuutta opetella itse. Suurta osaa käännöksistä voidaan minusta arvioida paitsi sillä perusteella, ovatko ne teknisesti

taitavia ja taiteellisesti potentteja, myös sillä, ovatko ne oikein. Tästä monet ovat eri mieltä.

Tässä kohdin kääntämiseen sekoittuu miellyttävän maanläheinen taideteollisuuden sävy – siinä luova taiteellinen panos yhdistyy ehtaan insinöörintaitoon. On tavallista puhua käännösvirheistä silloin, kun käännöksessä on kerta kaikkiaan eri asiaa merkitsevä sana kuin alkutekstissä. Insinööri kuitenkin tietää, että roskat voi aina putsata pois valmiin koneen päältä, ja arkkitehti, että marmorilevyt voi vaihtaa toisiin. Merkityksellisimpiä ovat laskuvirheet. Käännöksessä ne vastaavat juuri samuuteen, näköisyyteen liittyviä virheitä.

Toki tämä on aika pieni reunahuomautus alalla, joka paljolti jää kaikkineen päivineen vaille asiallista kritiikkiä, asiantuntevasta puhumattakaan. Teatterin ammattilaisten piirissä tilanteeseen on tullut parannusta viime vuosina.

6. Arvostuksesta

Näytelmän kääntämisen arvostus taiteellisena suorituksena on historiallisesti uudehko asia. Kääntäjien alipalkkaus ja tekijänoikeuksien polkeminen ovat puolestaan vanha asia.

Mikäli kääntämistä koskeva asiantuntemus yleisesti lisääntyisi, palkkiot kohenisivat ja teatterien käännöksille esittämät vaatimukset samaten. Ja käännösten taso kohenisi. Ja esitysten. Kenties teatterien yhdessä omistamat näytelmänvälitystoimistot alkaisivat peräti tunnustaa, että teoksen uudiskäytöstä olisi Kuvaston ja Kopioston tapaan aiheellista suorittaa korvaus.

Tätä nykyä kääntäjä saattaa saada kokoillan näytelmän suomennoksesta esimerkiksi kahdeksasosan siitä, mitä ohjaaja tai lavastaja saavat, eikä lisätienestistä ole toivoa, paitsi

jos kääntäjä saa säilytetyksi käännöksensä esitysoikeudet itsellään, mikä on muiden kuin klassikoiden osalta perin harvinaista. Musiikkiteatterin ja oopperasaralla käännöksen arvostus on vieläkin kehnommalla tolalla, ja asiallisten sopimusten tekoa katsotaan siellä päin vielä karsaasti. Kysymys on paitsi toisinaan konnuudesta, ennen muuta tiedon puutteesta.

Leipäpappeja näytelmän kääntämisen alalla tuskin on. Leipä ei ole tarpeeksi leveä. Kääntäjän on pidettävä työstään kovasti ja tunnettava onnistuessaan huikaisevia revelaatio-tuntemuksia, jotta siellä täällä vaanivat nöyryykyksentunteet peittyisivät.

Mitä tulee kääntäjän huikaiseviin tuntemuksiin esittävien ensemblejen kanssa, on mainittava, että teatterisuomen vuosikymmenten jälkeen tarkka, kirjailijan äänen simuloiva ja taiteellisesti täyspainoinen käännös koetaan useasti vaikeaksi. Näyttelijät pudistelevat päätään, vaikkeivät tohtisi suoraan väittää vastaankaan. Ei toki aina – mutta muutos tapahtuu hitaasti. Ja kuten sanottu: kääntäjä jää aina, jo määritelmän mukaan, kahden maailman väliin.

Näytelmän kääntäjän paras ystävä on sivistynyt ohjaaja. Hän voi toimia viestinviejänä maailmaan, johon kääntäjä ei voi eikä saa molemmilla jaloillaan astua, nimittäin kulloisenkin työryhmän sisälle, keskelle kaiken suhteellisuutta, prosessia, jossa mikään ei ole etukäteen oikein.

7. Muista asioista

Näytelmän kääntäminen on suurenmoista. Se on opettavaista ja kirjailijan sivutoimena se on loistavaa terapiaa, niin moraalista kuin ammatillistakin. Se opettaa sekä ihailemaan ja kaidehtimaan että kritisoimaan. Siinä onnistumiseen liittyy sel-

lainen jengitunne, että kirjoittavalle ihmiselle sellainen on ikään kuin jo varhain kiellettyä herkkua. Astuminen merkkien maailmaan on tulevalle kirjoittajalle – oli tämä sitten kirjailija, kääntäjä tai muuta – aina sekä pelastus että faustinen kirous, ja se merkitsee kaikessa tapauksessa lunastuksen ostamista yksinäisyydellä. Tähän ei liity mitään romanttista, kysymys on käytännön mahdollisuudesta toimia ainoalla itselleen mahdollisena näkemällään tavalla. Jengitunne on veljeyttä tai sisaruutta kirjoittajan kanssa, ja on merkillistä, kuinka tehokkaasti se syntyy jopa kehua tekstiä käännettäessä.

Sitä nostaa maljoja paikalla olemattoman kirjailijan kanssa ja maistelee ”yhteisiä” ongelmia ja ylistää vuoroon kumpikin ratkaisuja niihin, kovin tietoisena siitä, että kumpikin maljannostaja on jollakin perustavanlaatuisella tavalla vain merkinantaja. Omia käännöksiään on paljon helpompi lukea uudelleen kuin omia alkuperäistekstejään, niiden vierellä seisoo aina toinen haamutakuumiehenä, vanhempi tai nuorempi kollega, jolta on saanut edes jonkin kartan edes johonkin labyrinttiin. Vastuuta se ei vähennä, mutta päässä alkaa soida työväenlauluja. Mieleessään – etenkin, kun itse tietää, miten epävarma on kirjailija väistämättä oman työnsä edessä – ylistää ja kehuu toista ja kertoo olalle läiskien, että kyllä, viesti tuli perille, kyllä kyllä, ja maistahan vielä hiukan samppanjaa.

Tapahtuu maagisia asioita. Sattumalta kohdalle osuva käännöstyö voi kummallisen tarkasti tarjota vastauksen omaan tekeillä olevaan teokseen. Käännökset voivat kieltäytyä valmistumasta jostakin aivan selittämättömästä syystä, joka löytyy omasta päästä vasta kymmenen vuoden kuluttua. Vivica Bandlerin muistelmateos loppuu kirjeeseen, jossa tekijä kertoo äidilleen – joka jo kirjettä kirjoitettaessa on kuollut – istuvansa paraikaa kello yksi tai kaksi Lontoossa hotellihuoneen sängyllä, ja sitten eräitä kovin tärkeitä asioita omasta elämä-

tään. Kun sain suomennoksen valmiiksi – erinomaisen monimuotoinen prosessi, josta huomattava kustannusliike esitti kiitoksensa lähes oksettavimmalla väärinkäytöksellä, johon olen törmännyt – huomasi äkkiä todellakin istuvani Lontoossa hotellihuoneeni sängynlaidalla. Sattumalta kello oli yksi. Tai kaksi.

Niin, ja vainajien kanssa haluaisi lyödä kättä, tarjoaisi lallisen olutta Beckettille eikä imarrellakseen vaan jatkaakseen juttua, pitkälle yöhön, vaan ei liian pitkälle; toteaisi Eugenelle, että kyllä se Edmund on sentään pikkuriikkisen verran päin helvettiä kirjoitettu henkilöahmo, eikös totta, ja sanoisi Haroldille, että kuule että mikä suhun oikeen meni ku sä lakkasit uskomasta kieleen silloin seiskytluvun lopussa. Ei uidakseen liiveihin eikä saadaksesen turpiinsa, vaan kertoakseen omat muistonsa samasta matkakohteesta. *Eugene, I presume?*

Anekdootti

Kun olin suomentanut George Taborin näytelmän *Mein Kampf* – suurenmoinen kappale – jäin lopuksi yhden lauseen suhteen ymmälleni. Asia on niin, että Tabori kirjoittaa englanniksi, mutta hänen rouvansa saksantaa tekstit ja Tabori autorisoi saksannoksen. Mutta ongelmallinen lausepa esiintyi vain saksankielisessä versiossa. Vanha juutalainen kertoo nuorelle Hitlerille, että yömajassa, jossa he tulevat jonkin aikaa olemaan asuinkumppaneina, asustaa kaikenlaista väkeä, muun muassa *ein Schlattenschammes*. Kun kaikki muu jo oli kuta-kuinkin löytänyt ratkaisunsa, yritin yhä keksiä tälle sanalle suomenkielistä vastinetta.

Suomentajan elämän herkkujahan on se, että tulee kohdanneeksi mitä eriskummallisimpiin elämänalueisiin specialisoituneita ihmisiä, jotka koko ikänsä ovat keränneet erityisalaansa koskevia tietoja kenenkään erityisesti vaivautumatta koskaan heitä niistä tenttaamaan, ja jotka kääntäjän heitä lä-

hestyessä puhkeavat kukkaan valaen kysyjän ylle tähti-sumuittain kaikenlaista suurenmoista ja yleensä marginaalista tietoa, jolla ”mahdollisesti olisi merkitystä käsillä olevan ongelmanne ratkaisemisessa”, niin kuin yleensä onkin.

No nyt ei: käytyäni läpi kaikki saksantaitoiset ystäväni ja eritoten vanhukset, puhuttuani pitkään juutalaisen seurakunnan ihmisten ja heidän tuntemiensa eksperttien kanssa, saatuani fakseja Wienistä ja Tukholmasta ja Berliinistä, vaadittuani rouvani Saksassa asuvan sisaren kaikki lähimmäiset ja koko Itävallan suurlähetystön tilille Taborin omituisesta sanasta – ja, mikä huomattavaa, lähestymättä itseään kirjailijaa – se kun olisi toki ollut kovin nöyryyttävää, jätin sanan suomennokseeni alkuperäismuodossaan sulkeisiin ja sulkeuduin Kaitselmuksen suosioon.

Kaitselmuksen suosio saapui kirjailijan itsensä muodossa, kun hänet oli kutsuttu seuraavana kesänä kunniavieraaksi Tampereen festivaaleille. Tapasimme eräitä kertoja, ja kun Tabori sitten oli aikeissa lähteä Tampereelta lauantaina, rohkaisin mieleni perjantaina ja kysyin, mitä tarkoittaa *Schlat-tenschammes*.

Tabori sanoi: (muistinvarainen suomennos) *Schlat-tenschammes? Ei, se on painovirhe, Sen pitää olla Schat-tenschammes*. Minä (kenties): *Niin minäkin ajattelin (liioittelua), mutta . . .* Tabori: *Ja sehän tarkoittaa . . .* (TAUKO) *. . . tarkoittaa siis . . . tuota . . . siis . . . no, eräänlaista . . . noh . . . itse asiassa kysymys on . . . tuota . . . hetkinen . . . noh.* (TAUKO) *Minun on hetkinen mietittävä asiaa . . . todella . . . voinko soittaa teille huomenaamulla huoneeseenne?*

Seuraavana aamuna Tabori soitti ja ehdotti tapaamista Tammerin ravintolassa varttitunnin päästä. Pöydässä hän otti hymyillen taskustaan paperiarkin ja sanoi kirjoittaneensa kohtaukseensa uuden jakson. Hän levitti arkin pöydälle ja

kysyi, pystyinkö lukemaan hänen käsialaansa. Sitten hän luki jakson ääneen, sanoi, että muuten asiaa ei voinut selvittää, allekirjoitti kohtauksen, antoi sen minulle ja sanoi, että sen saa liittää suomennokseen, ja että hän mielellään lähtisi tapaamaan Työväen Teatterissa Hitleriä näytelleen Eppu Salmisen vauvaa, jolla oli nimenantotilaisuus samana päivänä, mutta että koska hän on jo pitkälti yli kahdeksankymmenen, hänen on valmistauduttava pitkään kotimatkaan.

Jakso on suomennoksesta luettavissa, mutta päällisin puolin se kulkee näin:

Vanha juutalainen kysyy Hitleriltä, eikö tämä todellakaan tiedä mitä *Schattenschammes* merkitsee. Hitler sanoo, että ei. Eikö tämän äiti ollut kertonut tälle, mikä *Schattenschammes* on. Ei. Siis onko tämä toden totta ihminen, joka ei tiedä, mikä on *Schattenschammes*. Kyllä. No, tuollainen juuri on *Schattenschammes*.

SUDET, UUHET JA ISÄNNÄT

JUKKA VOUTILAINEN

Draaman kääntämisen käytäntö muuttuu ja on viime vuosina jatkuvasti muuttunut vauhdilla, jossa on vaikea pysyä mukana. Kääntäminen on entistä useammin siirtynyt työryhmälle, joka tavallisesti myös sovittaa, lavastaa, puvustaa, säveltää ja näyttelee. Shakespeare on saanut kielikylpynsä jo aikaa sitten ja kylvetys tuntuu jatkuvan. Jopa vuorelle nostetut E. ja J. Kalima ovat laskeutumassa tavallisten kuolevaisten joukkoon, vaikka Tsehovin henkilöiden suusta ei vielä pulpahdakaan sana *vittu*. Molière näyttää tavoittavan Shakespearea, ja Albeen näytelmästä *Kuka pelkää Virginia Woolfia* kiertää samaan aikaan useita käännöksiä – kaikki eri ryhmien tai teattereiden tilaamia. Teatterissa tarpeeton kyynikko saattaa todeta, että sellaisissa tapauksissa käännösten erilaisuutta voidaan verrata kolmisenkymmentä vuotta sitten eräissä piireissä velloneeseen keskusteluun siitä, soittaako *Waldstein-sonaatin* paremmin Kempff vai Arrau.

Itse tehty käännös on mukava. Kimpassa on yleensä hauskenpi tehdä töitä, eikä ketään haittaa, vaikka näyttämöllä liikuskeleekin usein pelkääviä englantilaisia, eikö liikukin? Kriittikkiin voidaan vastata vinolla hymyllä, kohauttamalla olkapäitä tai hyviksi todetuilla fraaseilla, kuten *Shakespeare varasti itsekin oikealta ja vasemmalta, tää on just sitä mitä Globessa tehtiin Williamin aikaan*, ja ehkä suosituimmalla *tuu itte koettaan*. Pois se minusta, että haluaisin lakkauttaa kimp-pakäännökset tai poistaa julisteet, joissa lukee *Shakespeare-työryhmä: Myrsky*. Käännös palvelee esitystä, josta ryhmällä

on tarkka näkemys, jota kaikki tulevan näyttämöllepanon osat palvelevat ja sillä siisti.

Mutta Suomessa on vielä saarekkeita, joissa toteutuu vanhanaikainen tapa kääntää, harjoitella ja esittää ulkomaalaisia näytelmiä suosituksista huolimatta. Ehdotankin meille helsinkiläisille, että kääntäisimme nupit pohjoiseen, itään ja vaikka sinne kaakkoonkin – tarkoitan siis päätä – ja menemme sinne missä niin harva on käynyt ja mistä vielä harvempi on tullut takaisin.

Näytelmä on näyttelijälle sitä, että oppii vuorosanansa ulkoa, oli jutun kirjoittaja Parviainen tai Shakespeare. Kaikki muu on sitä säliää, josta rooli rakentuu ja usein ohjaaja on se, joka huolehtii kokonaisuudesta. Ensi-ilta on tavallisesti ylivireinen, toinen esitys perinteisesti kaikkein huonoin, ja esitys nousee siivilleen – jos on noustakseen – tuossa kymmenennen esityksen tienoilla. Tätäkin perinnetietoutta on nykyään alettu epäillä. Koska käännöksistä on tullut tapauskohtaisia, toisin sanoen kaksi teatteria ei voi esittää samaa käännöstä ja yleistäminen on muutenkin vaarallista taiteessa, otamme hypoteettisen esimerkin muka olemassaolevasta teatterista, jonka ohjelmistoon johtajan, dramaturgin ja/tai taiteellisen jaoston (nimi muutettu) aloitteesta on otettu ulkomainen käännös-näytelmä. Teatterin aloittaessa työnsä kesäloman jälkeen elokuussa, näyttelijät huomaavat uuden käännösnäytelmän ensi-illan olevan helmikuun 18. ja parhaassa tapauksessa roolijako on ilmoitustaululla.

Talviloman jälkeen näyttelijät tulevat harjoitushuoneeseen ensimmäiseen lukuharjoituksen ja huomaavat, että läsnä on myös näytelmän kääntäjä. Tästä alkaa esimerkkien haarauma. Oletetaan, että ohjaaja ja kääntäjä ovat vanhoja kaveriteita (kurssikavereita vaikkapa), ja näytelmänä on heidän

sovituksensa Racinen koko tuotannosta, joka tehtiin kesällä apurahan turvin Provencessa, ja jonka ohjaaja myös lavastaa ja puvustaa. Tämä yksityiskohta antaa ikäänkuin viitteen siitä, että ns. maaseututeattereissakin ollaan joskus ajan hermolla, ja tähän on hypoteesia koko ajan. Näyttelijät suhtautuvat alkuun ujonlaisesti kääntäjään; he eivät osaa ranskaa ja tuskin kukaan on haaveillut kääntämisestä. Ensimmäisen lukuharjoituksen aikana mahdollisesti esitetyt kysymykset ovat suhteellisen triviaaleja, joista kääntäjä selviytyy mainiosti. Kaikki ovat hyvällä tuulella: vietetään kuherruskaukua.

Harjoitusten jatkuessa näyttelijät huomaavat, että kääntäjä onkin tullut jäädäkseen. Hän istuu ohjaajan vieressä pimeässä salissa ja kommentoi harjoituksia siinä missä kaverinsakin. Ensimmäisenä hermostuu eräs näyttelijätär. Esitämme nyt katkelman tästä fiktiivisestä näytelmästä, tarkemmin toisen näytöksen alusta, jolloin Jeannette ja Georges de la Rouchefoucauldin avioliitto on kariutumassa. Huomatkaa, että kääntäjä on tässä kohdin tietoisesti jättänyt runomitan ja tämä kohta toteutetaan epookkipuvuissa, mutta hysteerisesti kirkuen:

JEANNETTE (tulee): Georges! Georges! Ah, Georgesin kirjat ovat vielä pakkaamatta. Eikö Jean-Jaques ole muistanut sanoa Georgesille, että on kiire? Voi, eihän Georgesista koskaan ole kiire. Marie-Claire, älkää menkö! Marie-Claire, mitä tämä tällainen on olevinaan? Eikä Georgesia kuulu eikä näy. (Kierii toiseen huoneeseen) Georges!

Näyttelijätär pyytää, että edes osa nimestä Georges korvattaisiin jollakin muulla sanalla, mutta kääntäjä on jyrkkä ja

ihmettelee yhdessä ohjaajan kanssa sitä, miten huonosti suomalaiset näyttelijät osaavat kieliä, ja kun näyttelijätär raivostuu ja alkaa esittää henkilökohtaisia huomautuksia, esityksestä vastaavat toteavat yhdestä suusta: *Pöytä puhuu*.

Näyttelijätär ei opi koskaan ääntämään ranskalaista Georgesia, eikä Georgesia esittävä mies omaa näyttämösukunimeään. Nimistä tulee painajaisia ja esityksestä jäykkä. Esi-rippu.

Toinen oletettu tilanne voisi olla se, että kirjailija on elossa ja terve, ja kääntäjä tuntee hänet hyvin. Myös tässä kääntäjä on osa harjoitusprosessia ja soittelee usein Belfastiin. Tällöin näyttelijöiltä jää tavoittamatta, jos ei koko näytelmän, niin ainakin usean kohtauksen kolmas ja neljäs taso, joita näyttelijöiden mielestä ei voikaan saada näkyville. Muutama kehtaa myös olla sitä mieltä, että Kymenlaakson murre ei vastaa Belfastin itäosissa puhuttavaa murretta. Ehdotetaan jopa, että käytettäisiin vieraannuttamisefektiä, jossa näyttelijä tulisi spotissa etunäyttämölle kertomaan, mitä mahdolliset tulkinnanvaraiset kohdat selkokielellä tarkoittavat, mutta ideasta ei tule valmista.

Fiktiivisen teatterin näyttelijät eivät ole tottuneet siihen, että kääntäjä on paikalla ensi-iltaan asti ja osallistuu ohjaajan työhön miltei tasavertaisena. Näyttelijän mielestä kääntäjä tunkee vieraalle reviirille ja on sitä mieltä, että ainakin aika ennen ensi-iltaa olisi rauhoitettava kääntäjältä vapaaksi ajaksi. Näyttelijöiden mielestä heillä on tarpeeksi tekemistä roolinsa, kavereiden roolien, pukujen, lavastuksen, valojen ja ennen kaikkea ohjaajan kanssa.

Entä sitten kun kääntäjä vain kääntää tekstin ja jää odottamaan, että jokin teatteri tarttuu syöttiin ja esittää sen? Mikäli hän saapuu sitten katsomaan käännöstään ensi-iltaan tai joskus myöhemmin, hänen kannattaa varautua melkoiseen yllä-

tykseen. Näyttelijät ovat – monesti laiskan ohjaajan myöntyessä – niin sanotusti sovittaneet omaan suuhunsa sopivaksi repliikkejä, joista on kadonnut sisäinen dynamiikka ja kohtauksia, joista on kadonnut rytmi. Pahimpia tapauksia ovat ne, joissa kääntäjältä kysymättä käytetään vanhaa – ja vanhentunutta – käännöstä uuden rinnalla. Se käy todisteena siitä, että näyttelijöillä ei ole kielen tajua, mutta samaa voidaan sanoa siinä tapauksessa ohjaajistakin.

On tietysti hyvä jos kääntäjä tuntee teatteria. Voisiko kääntäjä tehdä harjoituskäännöksiä? Eivät lääketieteen opiskelijatkaan ala heti avata ihmisiä, mutta niin vain minä tein ensimmäiset käännöskokeeni ihmisillä, omilla kollegoillani vielä.

Kuka sitten suostuu kompromisseihin? Ennen vanhaan näyttelijä oli se, joka teki suurimman osan kompromisseista. Huonon näyttelijän saanut tai valinnut ohjaaja teki hampaitaan kiristellen omansa. Miksi ei sekin kääntäjä, joka liittyy ryhmään sen elimellisenä osana tee omia kompromissejaan?

Tietysti on totta, että näyttelijöistä tulee helposti raateleva susilauma varsinkin, jos lampolan ovi on jäänyt auki ja yksin mäkättävä uuhi (kääntäjä) ei saa apua isännältä (ohjaaja). Näyttelijälle teksti on materiaalia, jota joka tapauksessa makustellaan ja ajatellaan joskus pitkiäkin aikoja. Joskus on vaikea ymmärtää, miksi plarissa oleva sanajärjestys on parempi kuin harjoittellessa muovautunut. Toisaalta kääntäjä saa varautua mitä ihmeellisimpiin kysymyksiin (*meet sä Voutilainen hei kattoon alkutekstistä, onko siellä kans toi -kin-pääte oo kiltti* on repliikki, joka ei mene mielestä), ja silloin voi harjoitella mielessään filosofisia pohdintoja. Kaikkihan me silleen niinku tähdätään maksimaalisen hyvään esitykseen, eiks joo?

Fiktiivisen teatterin seuraava ensi-ilta on venäläinen klassikko, jonka kääntäjä on mukana vain harjoitusten alkuvai-

heessa karjumassa entiselle herra de la Rochefoucauldille, että *Rjazanovissa paino on toisella aalla, jolloin jiiaa ääntyy oikeastaan lyhyenä iinä, mut voisit sä laittaa henkosen sitä jiitä siihen, ja sit se zeta on soinnillinen ässä, kuuntele, siis zzzzz, pitääks tätä harjoitella erikseen, sano Jussi/Kati/Marco-christian nyt*, ja esitystä katsoessa huomaa, että sukunimeä Rjazanov ei ole olemassa koko näytelmässä.

Joka tapauksessa, ensi-illan ollessa kyseessä, joku huo-
maavainen teatterisihteeri on varannut kukkakimpun kään-
täjällekin, joka ilmestyy hämillisenä lavalle kiitoksiin ohjaajan,
lavastajan ja pukusuunnittelijan kanssa ja jonka ilmestymistä
hämmästelee vain vähäinen osa ensi-iltayleisöä *onko tämä
nyt se Ekku Peltomäki* -tyyliin. Fiktiivisen teatterin toimekas
teatterisihteeri ottaa paikallisista kritiikeistä valokopiot ja lä-
hettää ne kääntäjälle, joka toteaa hämmästyneenä, että joi-
denkin kritikkojen mielestä esitys on näytelty alkukielellä –
ainakaan suomentajan nimeä ei mainita missään. Rooleissa
saattaa löytyä ”mannermaista ontoutta”, mutta Georgesin
pitkän ja vaikean monologin suomentajaa ei olekaan, ei edes
onttona.

Kääntäjä vaipuu hetkelliseen masennukseen, josta hänet
pelastaa Ison kirjan Saarnaaja. Hetken kaikki on hyvin, kun-
nes Vähemmän fiktiivisestä teatterista soitetaan ja kerrotaan,
että *me tehdään tota Racinea kanssa, mut me ei suoraan
sanoen oltu innostuneita tähän sun käännökseen, et me teh-
dään se ite, mut me käytetään pätkiä tosta sunkin hommasta
et silleen*.

Kääntäjä selaa kirjaa, ja löytääkin etsimänsä ja sehän on
Job.

MATKALLA MAHDOTTOMAAN

eli yksi tie tulla näytelmäsuomentajaksi

JUKKA-PEKKA PAJUNEN

Oman työn kuvaaminen on vaikea tehtävä, etenkin kun itse työprosessi on henkilökohtaista kilvoittelua, epätoivoista mutta kiehtovaa alkutekstin merkitysten metsästystä, sekä yksinäistä taistelua äidinkielen ja ennen kaikkea oman kielitajun rajoja vastaan. Pohdiskelu kulttuurisidonnaisten, intertekstuaalisten tai puhtaasti lingvististen koodien välittämisestä kielestä toiseen ja siitä edelleen näyttämökieleksi on sinällään mielenkiintoista, mutta edellyttää teoreettista lähestymistapaa. Koska teatterissa kirjoitettu teksti lähes sananmukaisesti lihallistuu, muuttuu konkreettiseksi näyttämökieleksi, joka ei ole pelkkää puhetta vaan myös eleitä, toimintaa, hajuja, äänitehosteita, aistein havaittavaa, yritän seuraavassa tarjota mahdollisimman konkreettisen selvityksen tiestäni näytelmäsuomentajan ammattiin ja työtapaani.

Näytelmäsuomentajaksi tulemisen mahdottomuudesta ja mahdollisuuksista

Olen ilmeisesti lähtökohdiltani hyvin tyypillinen suomentaja; kirjasto oli lapsuuteni ja nuoruuteni toinen koti, kielet avain maailmoihin, joihin en voinut fyysisesti mitenkään päästä. Pidin äidinkielen tunteista, ja taisin olla koko koulun ainoa oppilas, joka opetti mielellään saksan prepositiot ja epäpäätöslisten verbien taivutukset. Haaveilin suomentajan ammatista, vaikka kuvittelin, että kyseinen ammattikunta oli vain muu-

taman harvan kielineron ja kirjallisen lahjakkuuden salaseura. No, suomentaja minusta tuli, näytelmäsuomentaja.

Muistanko koskaan lukeneeni kouluaikoinani näytelmää? Toki muistan teatterikäynnit, mutta että näytelmiä olisi ollut kirjoissa ja kansissa? Ja että joku olisi vielä suomentanut näytelmiä? Aloitin opintoni syksyllä 1980 Vaasan korkeakoulussa, nykyisin itseään yliopistoksi tituleeraavassa opinahjossa. Opiskelin kääntäjänkoulutusohjelmassa aluksi ruotsin kieli pääaineenani, myöhemmin vaihdoin pääkielen saksaksi. Opettajani varmasti muistavat vielä miten laiskasti käänsin asiatekstejä, mutta heiltä tuskin jäi huomaamatta, että kiinnostukseni suuntautui kirjallisuuteen. Opinto-oppaassa oli tarjolla vain vähän kirjallisuuskursseja, kaunokirjallisista käännösharjoituksista puhumattakaan. En muista opiskeluaikoinani lukeneeni ainoatakaan näytelmää, sillä opetus keskittyi asiateksteihin ja kirjallisuuskurssit painottuivat poikkeuksesta nykykirjallisuuteen. Niinpä Stindbergit, Ibsenit, Goethet, Schillerit ja Shakespearet eivät kuuluneet kirjalliseen tajuntaani. Onneksi silloinen saksanlehtorini vihjaili, että kirjallisuus ei ole pelkästään proosaa ja lyriikkaa – on myös draamaa.

Pikkukaupungit tarjoavat yleensä vain muutamia mahdollisuuksia vapaa-ajanviettoon. Vaasa ei ollut tässä suhteessa poikkeuksellinen, paitsi että kaupungissa toimi kolme ammatti-teatteria, jotka elivät opiskeluaikoinani suurta kukoistuskautta. Kaupungissa ei esitetty näytelmää, jota en olisi nähnyt. Pikkukaupungin etuihin kuuluu, että siellä törmää helposti monenlaisiin ihmisiin. Itse tutustuin ihmeellisiin ja uusia ovia raottaviin teatterintekijöihin.

Ennen kuin huomasinkaan, olin luiskahtanut asiatekstien viidakosta teatterin näyttämöntakaiseen ryteikköön. Käteeni tarttuivat ensimmäiset näytelmämonisteet – ja niissä luki kirjailijan nimen lisäksi suomentajan nimi! Aloitin löytöretken

uuteen kirjalliseen maailmaan. Läheiset ystäväni auttoivat minut kädestä pitäen näytelmäkirjallisuuden opintielle. He opettivat minut lukemaan tekstejä, myös sen mitä teksteissä ei sanottu, he kehottivat lukemaan klassikkojen lisäksi uusia tekstejä ja – mikä opettavaisinta – antoivat istua näytelmien harjoituksissa seuraamassa tekstin muuntumista esitykseksi.

Korkeakouluopintojeni luonne muuttui. Istuin kyllä vielä luennoilla, suoritin tenttejä ja kirjoitin seminaaritöitä, mutta tämän ohella kävin omaa yksityistä teatterikouluani. Nautin teoreettisten opintojen ja lukemisen yksinäisyydestä, pakarsin omassa rauhassani harvalukuisia kaunokirjallisia käännös-harjoituksia, ja toisaalta osallistuin intohimolla teatterilaisten keskusteluihin näytelmien sisällöistä ja esitysten ongelmista. Yksityisen ja silti yhteisen kokemus alkoi kiehtoa entistä enemmän. Keskustelut kaunokirjallisuuden kääntäjien kanssa olivat antaneet minulle pelottavan vaikutelman maailman yksinäisimmästä ammatista. En pelännyt yksinoloa, mutta toisaalta kaipasin palautetta ja keskustelua. Ja siinä se oli: näytelmien suomentaminen saattaisi tarjota molemmat.

Ensimmäisen aran yritykseni tein Oulussa. Ruotsalainen ohjaaja halusi ohjata oman pienen lastennäytelmänsä ja tekstille tarvittiin suomentaja ja ohjaajalle tulkki. Henkilökohtaisten suhteiden kautta sain molemmat tehtävät hoitaakseni. Myönnän pelänneeni molempia, tänä päivänä pieniltä näyttäviä haasteita, mutta koska vähään osaamiseeni kuitenkin luotettiin, halusin myös suoriutua töistä uteliaalla ja avoimuudella. Työ osoittautui juuri niin mielenkiintoiseksi ja antoisaksi kuin olin salaa toivonutkin. Suomennoksen sain tehdä omassa yksinäisyydessä, mutta harjoituksissa ja niiden jälkeen setvimme koko työryhmän voimin tekstiä, ruodimme käännösvaihtoehtoja, poistimme ja lisäsimme: teimme ryhmätyötä. Tässä olisi minun ihanneammattini, jossa itse työ tehdään

yksin, mutta sen tulos tarjoaa edellytykset keskusteluun ja kommentointiin. Olin saanut hennon otteen uudesta ammatista, jonka olemassaolosta en muutamia vuosia aiemmin ollut tiennyt vielä mitään.

Näytelmäsuomentajana olemisen mahdottomuudesta ja mahdollisuuksista

Ammatinharjoittaminen osoittautui heti alkuaskelista lähti-en mahdottomaksi tehtäväksi. Kääntämisen voi oppia vain tekemällä töitä, mutta mitä tehdä jos kääntää ainoastaan omaan pöytälaatikkoon, koska suomalaisissa teattereissa harvakseltaan esitettäville saksalaisille ja ruotsalaisille draamoille oli jo tarjolla riittävästi hyviä suomentajia? Toinen suuri ongelma oli saada näytelmätekstejä käsiinsä. Klassikot löytyivät kyllä kirjastoista, mutta miten löytää pääsy uusien tekstien salaiseen puutarhaan? Lisäksi teatterisuhdeverkostoni oli aivan liian suppea, koska en ollut käynyt oikeaa teatterikorkeakoulua. Kuinka voi herättää teatterilaisten luottamuksen, jos on opiskeluaikoinaan kääntänyt tehosekoittimien käyttöohjeita ja perhepäivähoidon ongelmia käsitteleviä tekstejä?

Patenttiratkaisua esteiden voittamiseksi ei ilmeisesti ollut, joten ystävien avulla oli alettava luoda teatterilaisverkostoa sekä kaivaa näytelmäkaivoa, josta pystyi pumppaamaan viiheitä ja silloin tällöin jopa näytelmämonisteita. Teatterialan lehden aktiivinen lukeminen, pyhiinvaellusmatkat tärkeimpiin saksalaisiin teatteritemppelisiin, kaiken uuden utelias nuuhkiminen, suomalaisten teattereiden koluaminen, kaikki ne kartuttivat näytelmä- ja teatterituntemusta, mutta eivät työllistäneet. Oli siis ryhdyttävä tuputtamaan omia ideoita ja omaa osaamista, myymään itseään.

Kotimaanteatterimatkailuni aikana olin huomannut tiettyjen teatteriohjaajien ohjaavan jatkuvasti tekstejä, joista olin itse pitänyt. Ujouteni voittaen otin heihin yhteyttä ja kaivoin kassistani tekstejä ja päästäni ideoita. Ohjaajat olivat oitis kiinnostuneita tarjouksistani eikä yhteisen luottamuksenkaan rakentamiseen aikaa juuri tarvittu. Teksteille olisi siis kysyntää, mutta kelpaisinko minä suomentajaksi? Kelpasin, sillä yllätykseni totesin, että ammattikuntani oli hyvin pieni, oikeastaan kukaan ei minun lisäksi ollut kiinnostunut pelkästä näytelmäkääntämisestä, ei ainakaan saksan kielestä. Tai ehkä meitä olisi ollut muitakin, mutta taloudellinen mahdottomuus pakottaa ilmeisesti meidät kaikki ansaitsemaan leipämme opettamalla, kääntämällä asiatekstejä tai tekemällä dramaturgin töitä.

Nyt kun töitä oli tarjolla, minun oli myös luotava itselleni työnkuva, jotta en jäisi vain kammiossaani ahertavaksi erakokääntäjäksi, vaan pääsisin halutessani katsomaan miten suomentamastani tekstistä otetaan mittaa teatteritantereella. Päätin siis tarjota ohjaajille suomennoksen lisäksi tekemäni tekstianalyysin sekä valmiuden keskusteluun harjoitusprosessin aikana. Tarjoukseni otettiin jälleen ennakkoluulottomasti vastaan, ja kokemukset olivat alusta pitäen molemminpuolin tyydyttäviä. Itse sain mahdollisuuden kuulla oman kieleni puhuttuna, näyteltynä, sekä pystyin muokkaamaan lauseita näyttelijöiden suuhun paremmin sopiviksi. Selkeät ajatusvirheet tai hämärästi ajatellut lauseet juutuivat yleensä heti näyttelijöiden kurkkuun, ja näin kuulin mitä kohtia pitää vielä korjata ja hioa. Ohjaaja ja hänen työryhmänsä puolestaan saivat apua tekstien tulkinnassa, selvityksiä kulttuurieroista ja intertekstuaalisista viitteistä, sekä lojaalia kannustusta työnsä kriittisimmissä vaiheissa.

Työtapani on vakiintunut alkutilanteen kaltaiseksi. Enää en joudu tuputtamaan itseäni, vaan minut on lähes poikkeuksetta ilman omaa pyyntöäni huolittu mukaan työryhmiin. Laaja ystävä-, tuttava- ja kollegaverkosto pitää huolen siitä, että näytelmämonisteita kertyy jatkuvasti pinoiksi asti niin ettei kaikkea edes ehdi lukea. Työstäni on tullut myös siksi mahdollista, että kiinnostus hyviä tekstejä – olivatpa ne sitten vaikka saksalaisia – kohtaan on olemassa ja teatterit ovat ohjaajien lailla alkaneet jopa kysellä niitä.

Itse työprosessi ei tietenkään ole helpottunut, koska kääntämisen ongelmat ja kiirastulet, mutta myös lukuisat onnistumisen riemuntunteet kohtaan aina ylhäisessä, toisinaan myös alhaisessa yksinäisyydessäni oman näyttörüutuni edessä.

NÄYTELMÄKULMA - MAAN SUURIN NÄYTELMIEN SUOMENNUTTAJA

RIITTA POHJOLA JA HANNA JÄÄSKINEN

Paras mahdollinen käännös ja sen pohjalle rakentuva hyvä esitys ovat tavoitteita, joita kohti kuljetaan monen mutkan kautta. Näytelmän esittämisen ja suomentamisen ensimmäiset edellytykset ovat näytelmäteksti ja kirjailijan myöntämä esitys- ja käännöslupa. Näitä välittää Näytelmäkulma. Se kantaa myös vastuun käännöksistä, sillä näytelmien esityssopimukset velvoittavat Näytelmäkulmaa pitämään huolta, että käännös noudattaa uskollisesti alkutekstiä ja on korkeatasoinen. Näin ulkomaiset sopimukset antavat yksiselitteisen tunnetut määräykset taideteoreettisesti hyvin monimutkaisista kysymyksistä.

Suomalainen näytelmänvälitystoiminta on syntynyt ja kehittynyt yhteistyössä teattereiden kanssa. Sitä harjoittivat vuosikymmenien ajan teattereiden yhteistyöjärjestöt, Suomen Teatteriliitto ja Työväen Näyttämöiden Liitto. Vuonna 1993 ne lopettivat päällekkäiset toimintansa ja perustivat yhdessä Näytelmäkulman - Teattereiden näytelmätoimiston kannatusyhdistys ry:n.

Näytelmäkulman tärkein tehtävä on ulkomaisten näytelmien ja niiden esitysoikeuksien hankkiminen maamme teattereille. Se kilpailee näistä oikeuksista skandinaavisten agentuurien kanssa, jotka vuosi vuodelta innokkaammin pyrkivät sisällyttämään sopimuksiinsa myös Suomen oikeudet.

Näytelmäkulmaan hankitaan joka vuosi satoja uusia ulkomaisia näytelmätekstejä, joista viime aikoina on suomenutettu vuosittain noin kaksikymmentäviisi näytelmää. Esimer-

kiksi vuonna 1996 Näytelmäkulma suomennutti eniten englannista, mutta lähes yhtä paljon saksasta. Ranskasta valmistui muutama käännös, yksittäisiä suomennoksia myös ruotsista, italiasta, espanjasta, venäjästä ja virosta. Kireä kilpailusuhde skandinaaviin agentuureihin vaikuttaa pohjoismaisten näytelmien vähälukuisuuteen – esitysoikeudet ja käännökset kulkevat niiden osalta usein muuta reittiä.

Näytelmäkulman valikoimiin vaikuttaa voimakkaasti suomalaisten teattereiden ohjelmistojen rakenne. Perinteisesti Näytelmäkulma on ostanut ja suomennuttanut vain sellaisia teoksia, joista on jo esityspäätös kantaesittävässä teatterissa. Viime vuosina, kilpailun kiristyessä on pyritty mahdollisimman nopeaan toimintaan. Kiinnostavien uutuuksien esitysoikeuksia on ostettu myös teattereiden päätöksiä odottelematta. Vasta kun kaupat on lyöty lukkoon, on etsitty sopivat esittäjät näille ”riskihankinnoille”.

Miten suomentaja valitaan?

Ulkomaisen näytelmän suomalaisen teatteritoteutuksen onnistumisen kannalta ensimmäinen ratkaiseva hetki on suomentajan valinta. Kokemus on valttia tässä prosessissa, aloittelijan ei ole helppoa saada suomennostyötä. Proosan ja lyriikan alueilla saavutetut meriitit eivät välttämättä vakuuta, koska näytelmän kääntäminen on aivan oma erityislajinsa. Siihen erikoistuneiden pienestä piiristä yleensä harkintakierros aloitetaan. Koska Näytelmäkulmaan kertyy vuosittain kymmeniä suomennoksia, siellä tunnetaan kääntäjien edelliset työt ja itse kunkin vahvat alueet ja ominaislaatu.

Valinnan varaa on lähinnä vain englannista käännettäessä. Saksan, ruotsin ja ranskan kohdalla vankasti ammat-

titaitoisten näytelmäsuomentajien joukko on valitettavan suppea. Näytelmäkulma yrittää laajentaa draaman kääntäjien valikoimaa muun muassa yhteistyössä Teatterikorkeakoulun kanssa. Dramaturgi- ja ohjaajaoppilaat ovat usein osana opintojaan suomentaneet näytelmiä. Valitettavasti Teatterikorkeakoulun opiskelijoiden kielitaito on hyvin englanti-painotteinen

Usein kantaesittävä teatteri haluaa sanoa oman sanansa suomentajavalintaansa. Silloin parasta ratkaisua etsitään yhteisvoimin. Viime vuosina yleistyneet ohjaajien suomennokset eivät Näytelmäkulman kannalta ole ongelmattomia, koska niiden käyttökelpoisuus jatkokäyttöä ajatellen ei ole itsestään selvää. Usein ohjaaja kirjoittaa liian voimakkaasti oman ohjaustulkintansa myös suomennokseen. Näytelmäkulmaa on viime aikoina entistä enemmän työllistänyt amatöörikääntäjien enemmän intoa kuin taitoa pursuavat hankkeet. Joskus on pakko olla tyyli ja eväitä tällaiselta käännökseltä esityslupa, koska Näytelmäkulmaa sitovat sen ulkomaansopimusten asettamat käännöksen laatuvaatimukset.

Kohti valmista suomennosta

Kun Näytelmäkulma tilaa suomennoksen, sovitaan *deadline*. On suotavaa, että sen ja harjoitusten alkamisen väliin jää kylliksi aikaa, jotta Näytelmäkulman ja teatterin dramaturgit sekä mahdollisesti ohjaaja ehtivät käydä suomennosta läpi yhdessä kääntäjän kanssa. Toisinaan suomentajavalinta ei ole onnistunut, ja käännöstä joudutaan repliikki repliikiltä korjaamaan. Tämä on niin aikaa vievä prosessi, että tällaiseen epäonnistumiseen ei oikeastaan olisi varaa.

Joskus on pakko tyytyä siihen, että käännös valmistuu juuri ja juuri lukuharjoituksiin tai pahimmassa tapauksessa vasta harjoitusten aikana, jos silloinkaan. Mikäli suomennosta muokataan runsaasti harjoituksissa, saattaa olla työn ja tuskan takana saada viimeistellyn versio Näytelmäkulmaan levitykseen.

Näytelmäkulma kokoaa valvomiensa näytelmien suomen-nokset kirjastoonsa, jossa ne ovat koko suomalaisen teatterikentän käytössä. Tällainen painamattomien käännösten kokoelma on ainutlaatuinen koko maailmassa. Kirjastoon on Suomen Teatteriliiton ja Työväen Näyttämöiden Liiton vuosikymmenien aikana kartuttamien kokoelmien pohjalta kertynyt noin 2500 teosta. Tämä on kulttuuripalvelua, joka ei ole taloudellisesti tuottavaa toimintaa. Siksi kaupalliset agentuurit eivät sitä harrasta.

Kirjailijan ja kääntäjän tekijänoikeudet

Näytelmäkirjailijalla on tekijänoikeus näytelmäänsä. Se merkitsee muun muassa sitä, että hänellä on yksinoikeus määrätä sen käyttämisestä. Kun Näytelmäkulma solmii näytelmäkirjailijan tai tätä edustavan agentin kanssa sopimuksen, sille siirtyy velvoite valvoa kyseisen näytelmäkirjailijan tekijänoikeutta Suomessa. Näytelmäkulman on huolehdittava siitä, että kirjailija mainitaan aina esityksen yhteydessä (isyysoikeus) ja että sovitut tekijänoikeusmaksut suoritetaan. Näytelmäkulman ulkomaansopimukset ovat usein huomattavasti tiukempia sallittujen tekstimuutosten suhteen kuin Suomen tekijänoikeuslaki, joka kieltää vain tekijän kirjallista tai taiteellista arvoa loukkaavat muutokset.

Kääntäjällä on myös tekijänoikeus omaan käännökseensä. Tämä oikeus on kuitenkin aina alisteinen kirjailijan tekijänoikeudelle. Näytelmäkulma valvoo näytelmiensä osalta sekä kirjailijan että kääntäjän tekijänoikeuksia. Isyysoikeutta ja taloudellisia oikeuksia on suhteellisen helppo valvoa. Sen sijaan suomalaisten teatterintekijöiden tuntuu olevan vaikeaa ymmärtää, ettei käännöksiä voi ”korjailla” miten vain ilman kääntäjän lupaa.

Piittaamattomuus suomentajan tekijänoikeuksista on yleistä etenkin vanhempien käännösten kohdalla. Mutta myös uutta suomennosta harjoiteltaessa tekeville sattuu. Jos kritiikki haukkuu kääntäjää alatyylin sutkauksista, jotka ovat pelkästään näyttelijän neronleimauksia ja kääntäjän tietämättä tehtyjä muutoksia, ei kääntäjän tekijänoikeus selvästikään toteudu. Tällaista muuntelua ei Näytelmäkulma tietenkään voi etukäteen estää.

Valvova silmä, pelastava enkeli

Näytelmäkulman työ on taustavaikuttamista. Parhaimmillaan se monipuolistaa teattereiden ohjelmistoa ja on mukana synnyttämässä ohjaaja - kääntäjä - pareja ja monenlaisia muita yhteistyökuvioita. Työn tähtihetkiä on se, kun onnistumme heittämään hyvän idean ja joku tarttuu siihen – vaikka sitten jälkeenpäin lukisimmekin lehdestä, miten ohjaaja kuin sattumalta on löytänyt merkittävän tekstin ohjattavakseen, tekstin, jonka me olemme maailmalta kalastaneet ja kyseiselle ohjaajalle tarjottimella ojentaneet. Tekijänoikeuksien valvominen ei ole aina helppoa, saati hauskaa. Joskus sensorin ja hyvän haltijattaren roolit yhdistyvätkin.

Näytelmäkulman työntekijät näkevät uutisen, että pieni ammattiteatteri aikoo esittää Näytelmäkulman valvoman, erittäin arvostetun nykykirjailijan näytelmän. Uteliaina tiedustelomme teatterilta, ovatko he ajatelleet pyytää esitystä varten peräti luvankin. Silloin kuulemme, että Näytelmäkulman valvonnassa oleva, kieltämättä jo aika vanha suomennos ei ohjaa, nuorta ohjaajaopiskelijaa tyydytä, vaan hän on itse kääntänyt näytelmän. Tiedämme kyseisen kirjailijan agentin pikkutarkaksi henkilöksi ja erityisen kiinnostuneeksi käännöksistä. Kun saamme suomennoksen luettavaksi, se osoittautuu aloittelijan yritelmäksi, jolle ei parhaalla tahdollakaan voi myöntää esityslupaa. Nyt ollaan kuitenkin jo niin pitkällä, että teatteri on lyönyt tuotantoaikataulun lukkoon, työryhmän sopimukset on allekirjoitettu ja harjoitusten alkuun on aikaa neljä viikkoa.

Umpikuja näyttää täydelliseltä, kunnes valo pilkahtaa: Näytelmäkulman dramaturgin huoneessa piipahtaa huippukääntäjä, itse asiassa ainut henkilö, joka kyseisen poikkeuksellisen vaativan tekstin pystyisi kunnolla suomentamaan. Kääntäjä on kuitenkin tunnetusti huippukiireinen ja huippukallis. Dramaturgi vilauttaa silti toiveikkaana tekstiä ja kääntäjän katseessa välkähtää heti himo. Kuin ihmeen kaupalla hän pystyy raivaamaan työlle vaaditun ajan, rahasta neuvotellaan utterasti, mutta lopulta sekin puoli ratkeaa. Syntyy hieno käännös, juuri harjoitusten alkuun.

Suomennos kannattelee koko projektia, ohjaaja ja näyttelijät ylittävät itsensä ja esitys onnistuu yli odotusten. Ensi-illassa luemme käsiohjelmaa, jossa ohjaaja kertoo ylöspäin, kuinka hän työryhmineen on onnistunut houkuttelemaan kyseisen kääntäjän mukaan yhteiseen yritykseen.

Näytelmäkulmalle onnistunut käännös ja sen pohjalle rakentuva hyvä esitys on paras kiitos.

Kääntäjä kulttuurivaikuttajana



KÄÄNTÄJÄ VÄLIKÄTENÄ

MARJA JÄNIS

Kääntäjiä on nimitetty kulttuurien postihevosiksi, import-export-työntekijöiksi, näkymättömiksi toimijoiksi, orjiksi, kirjureiksi, kahden kulttuurin asiantuntijoiksi, kulttuurin keuhkoiksi, vaat-tureiksi, ihmissyöjiksi jne. Kääntäjän toimintaa luotaa myös tämä artikkeli, jossa tarkastelen näytelmien kääntämistä kahdesta näkökulmasta. Toisen näkökulman tarjoaa kääntäjän toimiminen kulttuurivaikuttajana, välittäjänä ja välikätenä. Toisen taas käännösten ympärille sijoittuvat tekstit, se kehys mihin käännetty testi, esimerkiksi näytelmäsuomennos, asetetaan.

Sen selventämiseksi, mitä tarkoitan käännösten kehyksellä, käytän virolaisen käännosteoreetikon Peeter Toropin ajatuksia totaalisesta kääntämisestä.¹ Torop sisällyttää kääntämiseen neljänlaista toimintaa. Ensimmäinen on tekstien kääntäminen eli se, mitä tavallisesti tehdään, kun kokonainen teksti käännetään kokonaiseksi tekstiksi, esimerkiksi suomennetaan näytelmä. Toinen on metatekstuaalinen kääntäminen. Kyse on oikeastaan siirtämisestä uuteen kulttuuriin. Useimmiten käännettyä tekstiä seuraa ja ympäröi monenlaisten tekstien joukko, joiden tarkoituksena on luoda jonkinlainen hahmo

¹ Toropin ajatuksista voi lukea kirjasta Torop, Peeter (1995). *Total'nyj perevod*. Tartu: Izd. Tartuskogo universiteta, ja hänen artikkelistaan Torop, Peeter (1997). "The position of translation in translation studies" teoksessa *Translation - Acquisition - Use*. Toimittaneet Anna Mauranan ja Tiina Puurtinen. Jyväskylä: AFinLAN vuosikirja 55, s.23-40.

käännetyille tekstile, tehdä se tutuksi. Metatekstuaalista kääntämistä näytelmäsuomennosten kohdalla voivat olla kirjailija- ja näytelmäesittelyt, mainokset, radio- ja televisio-ohjelmat, suomennoskatkelmat ja koko se laajempi kehys, johon näytelmäsuomennos asetetaan ja asettuu. On huomattava, että kun suomennan Toropin käsitteen *metatestual'nyj perevod* tai *metatextual translation* metatekstuaaliseksi kääntämiseksi, joudun toteamaan, miten rajallisesti suomen kielen käsite kääntäminen kuvaa toimintaa, joka muissa kielissä perustuu ajatukselle siirtämisestä – *translation, översättning, Übersetzung, perevod*.

Kolmanneksi kääntämisen lajiksi Torop lukee tekstin-sisäisen ja intertekstuaalisen kääntämisen. Tekstin takana on aina toisia tekstejä. Tekstinsisäistä eli intertekstuaalista kääntämistä ovat tekstiin sisältyvien sitaattien, parafraasien ja alluusioiden välittäminen, intertekstuaalista taas kääntäjän strategia, kun hän ratkoo tekstin takana olevien monenlais-ten muiden tekstien välittämisen ongelmaa. Ekstratekstuaalinen kääntäminen on neljäs kääntämisen laji, jossa on kyse kielellisillä merkeillä luodun tekstin välittämisestä ei-kielellisillä, esimerkiksi romaanin filmatisointi, siis siirtäminen toiseen merkkijärjestelmään.

Käsittelen tässä artikkelissa Toropin neljästä lajista yhtä, metatekstuaalista kääntämistä. Teen sen yhden esimerkkitapauksen pohjalta, eräänlaisena tapaustutkimuksena. Sen pohjana ovat omat kokemukseni venäläisen ja neuvostoliittolaisen teatterin ja näytelmäkirjallisuuden kääntäjänä ja tunnetuksiteikijänä Suomessa.

Toinen näkökulmani näytelmien kääntämiseen, välikätenä toimiminen, liittyy tietenkin edelliseen. Paitsi metatekstejä kääntämiseen liittyy myös yhteyksien luomista. Omalla kohdallani se oli toimimista venäläisen ja neuvostoteatterin ja

neuvostodraaman asiantuntijana, kontaktien luojana suomalaisten ja venäläisten välillä, tiedon välittäjänä, propagandistina. Teatterivaihdon parissa tällainen välittäminen tuntuu luonteelta. Kuten teatterissa voi toimija tässäkin olla läsnä koko ruumiillaan ja persoonallisuudellaan.

Brittiläisen historioitsijan Theodore Zeldinin teoksessa *An Intimate History of Humanity* (1995) on luku, jonka otsikko kuuluu: *Miten niistä, jotka eivät halua olla käskijöitä eivätkä käskettäviä, voi tulla välikäsiä (intermediaries)*. Zeldinin teos pohjautuu hänen tekemiinsä haastatteluihin, joiden avulla hän tutkii nykyihmisten monenlaisia selviytymistapoja ja asettaa nykyiset selviytymistavat laajempiin historiallisiin yhteyksiin. Esimerkkitapauksena välikäsistä hän kuvailee strasbourgi-laista ravintolanpitäjä Thérèseä, joka kuvaa omaa toimintaansa: ”*tajusin että ihmiset haluavat kohdata toisia ihmisiä, mutta he tarvitsevat jonkun joka järjestää kohtaamisen*”². Zeldinin mukaan liike-elämässä ja avioliittomarkkinoilla välikädet ovat kautta historian olleet arvostettuja. Välikäsien toiminnan merkitystä, sen sosiaalista ulottuvuutta ja motivaatioita sen sijaan ei ole paljonkaan pohdittu. Nähdäkseni kääntäjä voi haluta olla välikäsi tai hän voi kokonaan piiloutua tekstinsä taakse tai jotain siltä väliltä. Kun haastattelin näytelmien kääntäjiä³,

² Sitaatti löytyy Theodore Zeldinin 1995 ilmestyneestä teoksesta *An Intimate History of Humanity*, jonka on julkaissut Lontoossa Minerva Paperbacks.

³ Haastatteluista tarkemmin artikkeleissa Jänis, Marja, ”Kääntäjä - kirjailijan sijainen”, joka on julkaistu *Teatteri*-lehden numerossa 3 sivuilla 18-19 vuonna 1996, sekä Jänis, Marja, ”What Translators of Plays Think About Their Work”, joka taas on ilmestynyt käännöstieteen julkaisussa nimeltä *Target. International Journal of Translation Studies* Vol. 8:2, vuonna 1996 sivulla 341-364.

en kiinnittänyt huomiota tähän kääntäjänä toimimisen puoleen. Haluan nyt pohtia tällaisen toiminnan merkitystä ja mahdollisuuksia.

Lähtökohtana on, että tällainen välikäsi on jostain syystä ja sysäyksestä ottanut asiakseen johonkin kieli- ja kulttuuri-piiriin tutustumisen. Sen lisäksi hän haluaa jakaa tämän kiinnostuksensa muiden kanssa.

Akateemikko Nils Erik Enkvist kuvaili eräässä äskettäin kuulemassani luennossa kommunikaation alkutilannetta: ”Joku uskoo, että maailma olisi parempi paikka elää, jos nuo tietäisivät että...” Tällainen maailmanparantamisen ja ihmisten silmien avaamisen tarve ilmeisesti riivaa välikäsiä. He yrittävät seisoa kahden kulttuurin välissä uskoen tietävänsä, mitä niiden tarvitsee tietää toisistaan, miten niissä toimitaan ja luottavat siihen, että heidän ponnistelunsa synnyttävät yhteisymmärrystä.

Toimin suomalais-neuvostoliittolaisessa teatteriyhteistyössä välikätenä ja kääntäjänä 1970-luvun lopussa ja 1980-luvun alkupuolella. Tuon ajan tapahtumien tulkitseminen on nykyään saanut dramaattisen sävyn. Aikakausikin on saanut sitä kehystävän nimen – suomettumisen aika, jota käytän tässäkin artikkelissa. Toistaiseksi on kuitenkin puhuttu siitä, mitä tapahtui valtiomiestasolla. Sillä näyttämöllä sankarin ja roiston roolit ovat vaihtaneet paikkaa. Patsaita on kaatunut, kun muurit ovat murtuneet ja arkistot avautuneet. Tragedian hengen mukaan toimijatkin ovat – jos nyt eivät ylhäisiä niin ainakin valtanpitäjiä.

Kansa kelpaa tragediassa lähinnä joukkokohtauksiin. Myös teatteri on tähän mennessä arvioinut tuota aikaa kollektiivisen kansan tragedian näkökulmasta esimerkiksi Esa Kirkkopellon *Kostamus-sinfoniassa*. Mielestäni kuva tuosta ajasta kaipaa vivahteita. Oma tarkastelukulmani on teatterintekijöiden

ja katsojan näkökulma. Miksi suomalaiset teatterintekijät veljeilivät neuvostoliittolaisten kanssa, tekivät tunnetuksi, käänsivät, ohjasivat ja esittivät neuvostokulttuurin tuotteita? Miksi ihmiset kävivät teatterissa niitä katsomassa? Nykyisen moralismin hengessä voi myös kysyä: oliko se väärin?

Neuvostodramatiikan vuodet

Näytäntökautta 1977-78 vietettiin Suomessa neuvostodramatiikan vuotena. Sen yhteydessä pidettiin ensimmäinen suomalais-neuvostoliittolainen symposiumi syksyllä 1977. Vuonna 1981 vietettiin vastavuoroisesti Moskovassa Suomen teatteripäiviä. Väliin mahtui monia teattereiden ja teatterintekijöiden vierailuja Suomesta Neuvostoliittoon ja Neuvostoliitosta Suomeen. ITI:n ja PTU:n Suomen keskus teki näiden tapahtumien pohjalta julkaisun *Suomi ja Neuvostoliitto teatteriyhteistyössä* (1983), jonka artikkeleita käytän jäljittäessäni näiden tapahtumien taustoja ja tavoitteita.

Taustalla oli selvästi suomettumisen ajan virallinen ulkopoliittikka. *Suomi ja Neuvostoliitto teatteriyhteistyössä* -julkaisun esipuheen allekirjoittajia ovat ITI:n Suomen ja Neuvostoliiton keskusten puheenjohtajat Arvi Kivimaa ja Mihail Tsarjov. Ilmeisesti jälkimmäinen – tai ehkä enemmän hänen taustavoimansa – määräsi puheen sisällön ja sanankäänteet: ”Yhteistyömme kulttuurin alalla on Suomen ja SNTL:n hedelmällisen ja monipuolisen kanssakäymisen tärkeä osa. (. . .). Teatteritaide voi palvella rauhan ja kansainvälisen yhteisymmärryksen asiaa.” Kulttuuriyhteistyö oli selvästi osa YYA-politiikkaa, sen tavoitteisiin valjastettu. Teatterivaihdolla oli korkeiden tahojen tuki. Käytännössä suhteita neuvostoliittolaisiin teatterintekijöihin hoiti Suomessa Työväen Näyttämöiden

Liitto opetusministeriön ja Suomi-Neuvostoliitto-Seuran tuella, Neuvostoliitossa suhteista vastasi tekijänoikeustoimisto VAAP ja kulttuuriministeriö, teatterintyöntekijöiden liitto VTO sekä ystävyysseura. Ei kuitenkaan tunnu todennäköiseltä, että teatterintekijät tulivat seminaariin ja valitsivat venäläistä ja neuvostodramatiikkaa teattereidensa ohjelmistoon vain vahvistaakseen Suomen virallista ulkopoliitiikkaa. Ylhäältä alkunsa saaneelle yhteistyölle oli kai sisäinenkin tilaus. Minkälainen tilaus? Ja miksi neuvostodramatiikan vuosi onnistui ihan tilastojenkin valossa erittäin hyvin?

Yhtenä syynä neuvostoteatteria kohtaan tunnetun kiinnostuksen kasvuun viitataan nuoren teatterintekijäpolven radikalisoitumiseen 1960-luvulla ja innostumiseen poliittisesta teatterista ja Brechtin perinnöstä.⁴ 1970-luvulla olikin suomalaisissa teattereissa esitetty runsaasti yhteiskunnallista venäläistä draamaa, ennen muuta Maksim Gorkin näytelmiä. Sen sijaan 1970-luvun neuvostodraama ja -teatteri eivät edustaneet erityisen radikaalia poliittista teatteria. Tämän olin itsekkin kokenut. Vietettyäni opiskeluaikanani 1960-70-luvun vaihteessa pari kuukautta Leningradissa neuvostonäytelmiä käsittelevän pro gradu-tutkielmani aineistoa keräten olin tutustunut neuvostoteatteriin ja yllättynyt sosialismin johtavan maan, jonka nimeen minä monen tuon ajan nuoren tavoin vannoin, teatterin radikalismien vähäisyydestä ja epäpoliittisuudesta. Neuvostodraama ja -teatteri eivät sykkineet samalla taajuudella kuin tuon ajan radikaali eurooppalainen ja amerikkalainen teatteri ja draama.

⁴ Tämä käy ilmi esimerkiksi Pekka Kyrön ja Maija Savutien artikkeleista julkaisussa *Suomi ja Neuvostoliitto yhteistyössä*, joka ilmestyi 1983.

Kun suomalais-neuvostoliittolainen teatterisymposiumi kokoontui syyskuussa 1977, Suomen itsenäisyyden ja loka-kuun vallankumouksen 50-vuotisjuhlavuonna, tunnelma oli harras ja juhlallinen ja SNTL:n tiede- ja kulttuurikeskuksen sali väkeä täynnä. Neuvostoliittolaisia edustivat vanhemman polven arvokkaat herrat, kulttuuriministeriön virkamiehet ja teatterintekijädelegaatio. Poliittinen radikalismi oli kokouksesta kaukana. Puheenvuoroissa korostettiin maiden välisten kulttuurisuhteiden pitkää historiaa. Pekka Kyrön mukaan Suomen ja Venäjän historialliset siteet ovat tehneet ”itäisen naapurimaan slaavilaisen ajattelutavan ja mentaliteetin suomalaisille tutuiksi”.⁵ Kyrö ei voinut aavistaa, miten vähäisessä määrin tutuilta itäisen naapurimaamme edustajat slaavilaisine ajattelutapoineen ja mentaliteetteineen joskus tulevaisuudessa eli nyt 1990-luvun lopulla monista suomalaisista tuntuvat, kun heitä joutuu kohtaamaan lähinaapureina suomalaisessa ympäristössä.

Ennen juhlallista symposiumia oli suomalaisteattereille tarjottu rautaisannos neuvostonäytelmiä ja tietoa niiden kehityksestä. 1970-luvun lopulla suomalaisten teattereiden ohjelmistossa oli parisenkymmentä venäläiseen ja neuvostodramatiikkaan liittyvää kirjailijanimeä ja yli kolmekymmentä näytelmää, joista 15 oli kantaesityksiä.⁶ 1970-luvulla suomennet-

⁵ Katso em. artikkeli.

⁶ Tiedot löytyvät Anneli Suur-Kujalan toimittamasta kirjasta *Kohti elävää teatteria. Maija Savutien teatteriarvosteluja 1935-85*. Kirja on julkaistu Teatterikorkeakoulun julkaisusarjassa vuonna 1985 numerolla 4.

tiin venäjänkielisiä näytelmiä enemmän kuin saksan- tai rans-
kankielisiä.⁷

Toimin siihen aikaan aktiivisesti sen puolesta, että neu-
vostonäytelmiä esitettäisiin Suomessa. Kaiken siihen asti
hankkimani tiedon neuvostoteatterista olin purkanut TNL:n
julkaisemaan monisteeseen *Neuvostodramatiikan kehityspiir-
teitä*.⁸ Monisteen esipuheessa ilmoitan, että haluan hälven-
tää ennakkoluuloja neuvostoteatteria ja -draamaa kohtaan.
Suomettumisen ajan diskurssissa Neuvostoliittoa kohtaan
tunnetut ennakkoluulot ja niiden hälventämisen tarve vilahtavat
taajaan. Vähemmän kuvataan sitä, minkälaisia suomalaisten
ennakkoluulot olivat, se oli ikään kuin ennakolta tiedettyä,
kaikkien hallussa olevaa tietoa.

Millä perusteilla neuvostonäytelmiä sitten suositeltiin suo-
malaisille, kun ne kerran eivät edustaneet radikaalia vasem-
mistolaisuutta? Aarne Laurila esitti symposiumin avajaispu-
heessa, että neuvostonäytelmät ovat viestejä läheiseltä, hen-
kisesti rikkaalta ystävältä. Neuvostonäytelmissä on yleisin-
himillisiä ilon, surun ja rakkauden tunteita, mutta niissä kuva-
taan myös suhtautumista työhön ja yhteiskuntaan ja eri suku-
polvien välisiä suhteita. Laurila antoi ymmärtää, että muita
kulttuureja edustavissa näytelmissä näitä ihailtavia piirteitä on
vähemmän. Pekka Kyrö kirjoittaa venäläisten näytelmien ih-

⁷ Nämä tiedot taas löytyvät väitöskirjastani *Kirjallisuutta ja
teatteriteksti: tutkimus näytelmien kääntämisestä esimerk-
kiaineistona Anton Tšehovin Kolmen sisaren suomennokset*. Kirja
on julkaistu 1991 Joensuussa sarjassa *Joensuun yliopiston
humanistisia julkaisuja* numerolla 12.

⁸ Monisteen on julkaissut Työväen Näyttämöiden Liitto r.y.
Helsingissä 1976.

miskuvan olevan haaste teatterintekijöille, harjoittelua ”realististen ja psykologisesti monipuolisesti perusteltujen henkilökuviin luomiseen ja vääränlaisen naturalistisen ilmaisun välttämiseen”.⁹ Neuvostonäytelmiä tarjottiin siis teattereille yleisön kannalta helposti lähestyttävänä, yleisinhimillisinä ja haasteena teatterintekijöille. Voidaan sanoa että ne soveltuivat hyvin tuohon aikaan kulttuuripolitiikassa vallalla olevaan käsitykseen teatterin valistavasta ja sivistävästä tehtävästä. Näin jälkikäteen ajatellen tämä strategia, nämä metatekstuaaliset kehykset oli tuolloin valittu onnistuneesti.

Suomalaisista katsojista 11 % osti lipun neuvostonäytelmän esitykseen vuonna 1977, seuraavana vuonna jopa 13 %. Yleisö piti neuvostonäytelmistä. Suomalaisia miellyttivät neuvostoihmisen arkipäivään liittyvät realistiset näytelmät, aidot ja lämpimästi kuvatut sekä läheisiltä tuntuvat ihmiset.¹⁰ Se että neuvostonäytelmiä tarjottiin naapuriin tutustumista varten ja samalla korostettiin niiden alkuperää, neuvostomaata, ei näytä karkottaneen suomettumisen ajan katsojaa. Missä määrin suomalainen katsoja koki saavansa tietoa naapurimaan elämästä neuvostonäytelmien esityksiä katsoessaan, jää arvailujen varaan. Miten kulttuurituotteista välittyvä vieraan maailman kuva nähdään tuon maailman reaalien todellisuuden kuvana?

Kun tutustuu tuon ajan teatterikritiikkiin, voi havaita, että siinä mainitaan jonkin näytelmän antavan tietoa neuvosto-

⁹ Edellämainittu moniste.

¹⁰ Näin toteaa Maija Savutie vuonna 1983 ilmestyneessä julkaisussa *Suomalais-neuvostoliittolaisen teatterin symposiumin teemat ja näkökulmat. Neuvostoliitto ja Suomi teatteriyhteistyössä*. Julkaisun toimittamisesta vastaa mm. Riitta Seppälä, ja sen on kustantanut Helsingissä ITI:n ja PTU:n Suomen keskus.

todellisuudesta, mutta katsojatutkimusten valossakaan ei tunnu todennäköiseltä että katsojat olisivat menneet teatteriin tietoa saamaan.¹¹ Suomessa neuvostodramatiikan vuoden vaiheilla esitetty venäläiset ja neuvostonäytelmät synnyttävät enemmänkin vaikutelman ihmisten ongelmien samankaltaisuudesta kulttuuriltaan ja yhteiskuntajärjestelmältään niinkin erilaisissa maissa kuin Suomi ja Neuvostoliitto.

Kun teattereissa on tulkittu vaikkapa Aleksei Arbuzovin romanttisia komedioita *Vanha rakas koti* ja *Vanhanaikainen komedia*, ei tapahtumien sijoittuminen Neuvostoliittoon todellakaan ole ollut keskeistä, kuten ei myöskään Braginskin ja Rjazanovin farsseissa *Kevyet lölyt* ja *Työtovereita*, joissa asuin- ja työyhteisöjen ongelmat näyttäytyvät samantapaisina kuin Suomessa. Tämänäntyyppiset neuvostonäytelmät edustivat pikemminkin populaaria ohjelmistoa, jonka kautta ”yhteisö ilmaisee uskomuksiaan siitä, mitä on oikein ja mikä väärin”¹².

Tuolloin melko runsaasti esitetty Vampilovin näytelmät *Sorsajahti*, *Viime kesänä Tshulimskissa* ja *Varttitunti enkelin seurassa* sekä Aitmatov- ja Shukshin-dramatisoinnit käsittelevät lähinnä universaaleja moraalisia kysymyksiä. Niiden kriittistä yhteiskunnallista sanomaa ei osattu eikä kai haluttukaan tulkita. Kyse oli varmasti myös siitä, että sosialististen maiden taiteessa esiintyvä kriittisyys tulkittiin näiden maiden ”jär-

¹¹ Katsojatutkimuksesta lisää Irmeli Niemen teoksessa *Pääosassa katsoja*, jonka on vuonna 1983 julkaissut Helsingissä Tammi.

¹² Näin on todennut Sinclair Goodlad vuonna 1971, ja sitaatti löytyy Pentti Paaavolaisen 1992 ilmestyneestä kirjasta *Teatteri ja suuri muutto. Ohjelmisto sosiaalisen murroksen osana 1959-1971*. Kirjan kustannustiedot ovat Helsinki: Kustannus Oy Teatteri.

jestelmän ja kulttuuriolojen ansioksi”¹³, dynaamisuuden osoitukseksi. Viralliseen vaihtoon kuuluneet näytelmät eivät tietenkään kyseenalaistaneet neuvostojärjestelmää sinänsä.

Kun näin jälkiviisaana mietin omaa toimintaani 1970-luvun lopulla, näen siinä sekä hyväuskoisuutta että vallanhalua. Olin edistämässä vain sellaista vaihtoa, joka mahtui virallisen kulttuuripolitiikan kehyksiin. Koska minulla samanaikaisesti venäjän kielen taidon ja kulttuurituntemuksen ansiosta olisi ollut mahdollisuus saada tietoa myös siitä neuvostotodellisuudesta, joka ei mahtunut näihin raameihin, voin todeta, että toimin välikätenä turhan kapealla kohtaamisten kentällä. Minulta puutui pelottomuutta silloin hankkimani tiedon kyseenalaistamiseksi. Ideologiani mukaisesti halusin olla luomassa myönteistä kuvaa neuvostoteatterista, taistella neuvostovastaisuutta vastaan.

Välikäsi voi jossain määrin käyttää valtaa ja kontrolloida mitä välitetään, tässä tapauksessa suhtautumista neuvostoteatteriin. Kovin dramaattisina en kuitenkaan voi pitää niitä vaikutusmahdollisuuksia, joita minulla silloin oli. Oli muitakin, jotka osasivat kieltä ja kävivät katsomassa, mitä naapurimaan teattereissa tapahtui. Kaiken kaikkiaan luulen, että neuvostodramatiikan vuosien aikana suomennettiin ja esitettiin suurin piirtein kaikki parhaat virallisen vaihdon piiriin mahtuneet ajankohtaisnäytelmät. Neuvostoliittolaiset puhujat ja VAAPin tiedotteet tekivät omat suositummuuslistansa, mutta suomalaiset teatterintekijät valikoivat itse näytelmiä teattereiden ohjelmistoon joko näkemänsä tai suomalaisten asiantuntijoiden, joihin tuolloin itsekkin kuuluin, ehdotusten ja kuvausten pohjalta.

¹³ Sitaatti on Pentti Paavolaiselta (emt).

1970-luvun lopulla ja 1980-luvun alussa lukuisat suomalaiset teatterintekijät vierailivat Neuvostoliitossa. Luotiin suoria ystävyys-suhteita, pidettiin pienimuotoisia symposiumeja, tehtiin ohjaaja- ja näyttelijävierailuja. Toimin usein tulkkina näissä tapaamisissa. Kuva neuvostoteatterista sai uusia vivahteita. Kun jokin tulee tutuksi, sen ympäriltä häviää vierauden kiehtovuus. Kanssakäyminen naapurimaiden teatterintekijöiden kanssa muuttui varsin luontevaksi ja arkiseksikin. Ne olivat antoisia kontakteja minun lisäksi myös monille muille suomalaisille.

Suomalaisten ja neuvostoliittolaisten teatterintekijöiden virallisia tapaamisia järjestettiin Suomessa vielä vuosina 1984 ja 1988. Ne olivat vähemmän juhlallisia ja vetivät pienemmän yleisön kuin ensimmäinen vuonna 1977. Vuoden 1984 tapaamista järjestelleen komitean muistiossa todetaan, ettei neuvostonäytelmän tunnetusitekemiseen enää tarvita samanlaista työtä kuin 1970-luvulla, mutta vakuutetaan että ”elämänmyönteisyydessään ja humanisuudessaan” neuvostonäytelmillä kuitenkin on annettavaa suomalaiselle yleisölle.

Tämä oli synteesi niistä näytelmistä, jotka Suomessa oli esitetty neuvostodramatiikan kehyksissä. Tässä vaiheessa todettiin, että neuvostonäytelmä saa kilpailla omalla laadullaan teattereille tarjottavien näytelmien joukossa, mitään erityistoivomuksia niiden esittämisestä ei teattereille anneta. Vuonna 1984 järjestetyssä symposiumissa yritettiin kaivaa esiin vaihtoehtoisia näytelmiä ja tuoreita tulkintoja. Venäläinen valtuuskunta koostui erittäin korkea-arvoisista edustajista, mutta heidän suhtautumisessaan suomalaisiin oli jotain, joka silloin tuntui ylimielisyydeltä. Kääntäjillä oli luetettu symposiumia varten aiempaa raadollisempaa todellisuuskuvaa edustavia neuvostonäytelmiä, Razumovskajaa, Petrushevskajaa, Galinia, ja niiden piilomerkityksiä yritettiin kaivaa esiin. Neuvosto-

liittolaiset torjuivat taitavasti joskaan eivät kovin vakuuttavasti Jukka Mallisen tulkinnan, jonka mukaan eräs Aleksandr Galinin näytelmä olisi symbolinen kuvaus neuvostojärjestelmän odotettavissa olevasta romahduksesta.

Romahdus oli kuitenkin jo lähellä kun viimeinen suomalais-neuvostoliittolainen teatterisymposiumi järjestettiin vuonna 1988. Symposiumissa puhuttiin lastenteatterista ja mukaan oli saatu uusia ja nuoria teatterintekijöitä molemmista maista. Itäkeskuksen saleissa toimittiin työryhmissä. Mihinkään suureen neuvostonäytelmää kohtaan tunnetun kiinnostuksen lisäämiseen ei symposiumi johtanut.

Nyt kaikki ne rakenteet, jotka tekivät tätä teatterialan yhteistyötä Suomessa ja itäisessä naapurimaassa, ovat romahdaneet. Venäjän kielestä suomennettuja näytelmiä esitetään harvakseltaan, myös neuvostodramatiikan vuosina suomennettuja näytelmiä. Näytelmät voivat jatkaa elämäänsä entisten kehysten haljettua.

Teatterin lokakuu

Välikätenä toimiminen ei kohdallani päättynyt neuvostodramatiikan tunnetuksitekemiseen ja suomentamiseen. Meillä tunnettiin hyvin heikosti naapurivaltion kulttuurielämän varhaisvaiheita. Se selittyy osittain historiallisesti: itäiseen naapuriin oli pantu väliä poikki kansalaissodan jälkeen. 1920-30-luvun kokeilevasta teatterista oli tihkunut hajanaista tietoa vain harvojen ulottuville. Tuon vaiheen heikko tuntemus selittyy myös sillä, että siinä vaiheessa kun neuvostokulttuuria tehtiin aktiivisesti tunnetuksi Suomessa, ensin 1940-luvulla ja myöhemmin 1960-luvulta lähtien, tästä neuvostokulttuurin radikaalisesta vaiheesta ei Neuvostoliitossakaan paljon puhuttu.

Tutkimusta ja historiallisia dokumentteja saatiin julkisuu-
teen vasta 1960-70-luvuilla. Niihin tutustuminen antoi tunteen
tietyn lenkin löytymisestä, joka oli tärkeä 1900-luvun euroop-
palaisen teatterin kehityksen ja koko eurooppalaisen moder-
nismin alkulähteiden ymmärtämiseksi. Minulle nimenomaan
Vsevolod Meyerholdin tekstien lukeminen oli elämys, jonka
halusin intohimoisesti jakaa muiden kanssa. Suomensin
Vsevolod Meyerholdin tekstivalikoiman nimellä *Teatterin Lo-
kakuu*.¹⁴ Tänäpä suomennettuna kokoelman nimi olisi toinen,
vaikka sisältö paljolti sama. Samaan aikaan suomennettiin
myös tekstejä neuvostoelokuvan alkuvaiheista, vallankumo-
uksen ajan kuvataiteesta ja kirjallisuudesta. Nämä tekstit loi-
vat metatekstuaalisen kehyyksen *Teatterin Lokakuulle*.

Moskovan päiväkirjasta

Syksyn 1980 vietin Moskovassa keräämässä aineistoa Mey-
erholdia käsittelevään lisensiaatintyöhöni. Pidin päiväkirjaa ja
kuvasin näkemääni teatteria, nyt nimenomaan siten, että yri-
tin vertailla suomalaista ja neuvostoteatteria. Esitän muuta-
mia fragmentteja muistiinpanoistani, joilla mielestäni nyt on
lähinnä historiallisen dokumentin arvo. Suomalaisten ja neu-
vostoliittolaisten teatterintekijäiden yhteistyön ymmärtämiseksi
suomettumisen aikana olisi kiinnostavaa lukea muidenkin
muistiinpanoja. Anatoli Efrosin ohjauksesta Turgenevin näy-
telmästä *Kuukausi maalla* kirjoitin:

¹⁴ Teoksen kustantaja oli Love Kirjat ja julkaisupaikka Jyväskylä.

Efros lähtee todella ”ihmissielun hengenelämän” kuvaamisesta. Mutta silloin tyylyttelyn pitäisi olla vaatimattomampaa. Pitäisi näyttää ihmiset paljaina tai ihan kiinni rooleissaan. Sielunliikkeiden kuvaaminen siirtelemällä pyörillä kiertävää huvimajaa ei tunnu vakuuttavalta. Muistui mieleen Peter Steinin ohjaama Gorkin *Kesävieraat*. Pelkistetty illuusio-näyttämö, ihmiset elämässä olosuhteissa. Tai toisaalta Brooklyn *Tyhjä tila*. Mutta silloin rytmin pitää olla toisenlainen. Lilla Teaternin *Huomenna hän tulee* - ei pysähdyksiä sielunliikkeiden kuvaamiseksi.

Moskovan Taiteellisen Teatterin *Lokista* olen kirjoittanut:

Moskovan Taiteellisen Teatterin *Lokissa* näkyi se aateliston hienostuneisuus, jota meikälaiset Tshehov-tulkinnat eivät voi saada aikaan siksi, ettei meillä ole ollut sitä intellektuellia aatelistoa, jota Tshehov kuvaa. Suomessa Tshehovin näytelmät ovat joko nostalgisia (Kaliman kaiho vanhalle Venäjälle) tai sosiaalisesti kantaaottavia: miten tyhmän toimettomasti elää intelligentsia - siis lähemmäksi Gorkia.

(. . .) Lavastus oli erinomainen. Monta läpinäkyvää valoverhoa ja milloin etualalle milloin taka-alalle siirtyvä huvimaja. Ihmiset tulivat huvimajaan esittämään kahden hengen kohtaukset. Huvimaja taka-alalla toi mieleen jonkin kovin tutun barokki- tai rokokoomaalauksen. Jefremov tuntuu ohjaajana kulkevan Meyerholdin jälkiä kopioidessaan näyttämöllepanoihinsa tunnettujen maalausten

kompositioita. Koko ajan näyttämöllä väreili lehtien läpi siivilöityvä valo. Heinäsirkat sirittivät, koirat haukkuivat, kavionkapse kaikui sillalta. Ja niin paljon kuin Meyerhold vihasikin tätä naturalismia, se on vain yksi keino muiden joukossa - ei sen edistyksellisempi eikä taantumuksellisempi kuin mikä tahansa keino. Musiikki - Chopinia pianolla. Se kuulosti vähän samanlaiselta kuin kuikan huuto ja koiran haukunta. Musiikki vain yhtenä ääniefekteistä oli vakuttavaa.

(. . .) Arkadina ei saavuttanut sitä henkevyyttä, mikä oli *Lokista* tehdyssä elokuvassa Alla Demidovassa, eikä sitä karkeutta, mikä oli Långbackan ohjaamassa Elina Pohjanpään vulgaarissa vanhenevassa naisessa, perinjuurin suomalaisessa Minna Canthin aikalaisessa. MHATin *Lokissa* hän oli sekä vanheneva kärsivä nainen, joka paljastaa vahingossa korttinsa vaatiessaan Trigorinia lähtemään (ja tämä tekee Trigorinin heppoisemmaksi, sillä loppukohtauksessa hän on palannut Arkadinan luo) että näyttelijätär, jolle ainoa tärkeä kohde elämässä on hän itse.

Yleisvaikutelmani silloisesta elämästä Neuvostoliitossa olin pukenut seuraavanlaisiin huudahduksiin:

Ah, laaja Venäjä, arvoituksellinen Neuvostoliitto! Neuvostoliitto maana ja järjestelmänä on antanut tšekäläisille intellektuelleille ylellisyyden: olla miettimättä maailman kohtaloa tänään ja politiikan uskottomia koukeroita. Samalla se (sosialismi) on vienyt heiltä vapauden protestoida ja tämän

protestoimisen oikeuden puuttumisen he korvaavat nälvimisellä (pahimmassa tapauksessa) ja älykkäällä, ajoittain traagisella pilailulla ja pohdinalla (kun kyseessä ovat rehelliset, ajattelevat ihmiset). Ah Neuvostoliitto, Majakovskin ja Meyerholdin suurenmoiset haaveet puhtaasta, järjestäytyneestä, järkevästä tulevaisuudesta ja kaoottinen nykypäivä!

Koin silloin, että neuvostotaiteen pohjavire oli traaginen:

Traagisessa taiteessa yhdistyy aina pyrkimys johonkin mahdottomaan ja tieto siitä, ettei mahdottomaan (vaikka mahdoton traagisessa taiteessa esitetään mahdollisena) ylletä. Traaginen taide kohoaa sosiaalisten ja psykologisten suhteiden yläpuolelle. Meillä Suomessa taide on kovin sosiaalista, tšekäläiset tuntuvat rakastavan tällä hetkellä psykologista puolta. Erinomaisia esimerkkejä traagisesta taiteesta tänään tarjoavat Tarkovski ja Aitmatov. Aitmatov kirjassaan (kyse on Tshingis Aitmatovin teoksesta, joka on suomennettu nimellä *Eikä päivä pääty*, jota silloin luin venäjäksi) alkaa purkaa kansallisen tragedian sumaa. Virallisesti kaikki on selitetty, mutta koko inhimillinen murhenäytelmä on vielä kuvaamistaan vailla.

Neuvostoteatteria ei enää ole

1980-luvun jälkipuoliskolla tuntemani Neuvostoliitto muuttui jyrkästi. Ensin se oli innostavaa, sitten haikeata. On vaikeaa

luopua hellimmästään kuvasta. Minua neuvostoelämä ja -teatteri oli viehättänyt erilaisuudellaan. Se oli ollut salaisuus, johon piti tunkeutua. Kielitaito oli avannut oven, se mitä sen takaa avautui oli ollut erilaista kuin mitä olin muualla nähnyt.

Neuvostoliiton hajoaminen ja sen jälkeiset tapahtumat osoittavat, etteivät venäläiset itse olleet järin ihastuneita siihen, että heidän elämänsä oli poikennut muiden eurooppalaisten elämästä. Jouduin miettimään, mitä minä olin arvostanut neuvostoelämässä. Kuuluuko välikäden osaan aina kritiikin ihastuminen johonkin erilaiseen, eksoottisuuden viehätys?

Helmikuussa 1992 vietin kolme viikkoa Moskovassa ja sen jälkeen kirjoitin nostalgisen rakkaudentunnustuksen neuvostokulttuurille. Samalla se oli oman toimintani puolustelua ja kannanotto siihen keskusteluun, mitä silloin Suomessa alettiin käydä:

Olen koko aikuisen elämäni ajan ollut rähmälläni neuvostokulttuurin edessä. Ihailin ja kadehdin tšekäläisiä kollegojeni ja ystäviäni. He olivat lukeneet niin paljon - kaiken saatavilla olevan omasta kulttuurihistoriastaan ja keskeiset läntiset teokset. He saattoivat väitellä aamuun asti elämästä, taiteesta, Dostojevskistä, uskonnosta, politiikasta, modernismista. Taiteentutkijoiden elämä oli niukkaa mutta turvattua. Vanhempi tutkija sai 300 ruplaa kuussa, kun julkaisi artikkeleita määrättyyn tahtiin. Mitään toiveita elämänolojen merkittävästä parantamisesta hänellä ei ollut. Enemmän aikansa hän käytti lukemiseen ja puhumiseen. Hän asui yleensä ahtaasti. Mutta iltaisin keittiöpöydän ääreen tai pikkuisen nuhruisen olohuoneen nurkaan kokoontui seurue

syömään mitä löytyi, juomaan kotikonstein
maustettua votkaa ja puhumaan, puhumaan

Taiteen tekeminen ja seuraaminen vaatii aikaa. Sitä ystäväilläni oli ollut. Oli kiinnostavaa havaita, että muutkin olivat havainneet tämän neuvostoelämän piirteen. Helmikuussa 1992 näin Moskovassa Mark Rozovskin teatterissa ruotsalaisen näyttelijän Erland Josephsonin pienoisnäytelmän *Ruotsi. Kesäyö*. Se kertoi Andrei Tarkovskin viimeisistä vaiheista. Josephson oli ollut mukana monessa Tarkovskin elokuvassa, joita hän oli tehnyt Neuvostoliitosta lähtemisensä jälkeen. Tässä pienoisnäytelmässä Tarkovski on filmaamassa Ruotsissa viimeistä elokuvaansa *Uhri*. Josephsonille Tarkovski haukkuu ruotsalaiset puhtoisiksi saippuanaamoiksi, joiden kasvoilta ei näy, miten he ovat eläneet. Tarkovskin mukaan ruotsalaiset eivät rakasta vanhempiaan. He eivät yleensääkään rakasta. He vain analysoivat suhteitaan toisiin ihmisiin. Elokuvan tuottaja juoksee ympäriinsä ja kyselee, mitä Tarkovski aikoo tehdä seuraavaksi. Tarkovski sanoo, että Venäjällä hänelle annettiin aikaa.

Neuvostodramatiikka metatekstinä

Suomettumisen aikana käytettiin neuvosto-käsitettä hyvin laajasti: oli neuvostodramatiikan vuosi, järjestettiin neuvostokuvataiteen näyttelyjä ja neuvostoelokuvan viikkoja, julkaisiin *Neuvostokirjallisuutta*-sarjaa jne. Neuvosto-käsitettä käytettiin merkitsemään ”Neuvostoliiton alueen kansoille kuuluvaa”. Käsite oli selvästikin liian laaja, voimia tuon alueen kansojen kulttuuriin tutustumiseen meillä ei ollut. Suomessa tu-

tustuttiin vain hyvin vähäisessä määrin muiden Neuvostoliiton alueen kansojen teatteriin (ja muihin taiteisiin) kuin venäläiseen ja virolaiseen. *Neuvosto-* on suora käänös venäjän sanasta *sovetskij*.

Neuvosto-käsitteen käytön ongelmana oli se, että se kuvasi vain valtiomuotoa, ehkä yritti kuvata jotain yhteisöä, jota kuitenkin ei syntynyt, ja kaiken kaikkiaan se sisälsi eri kansojen kulttuuritraditioiden vähättelyä. Silloin sen käyttö tuntui luonteelta, nyt taas hankalalta jopa silloin, kun on kyse neuvostoaikana tehdystä taiteesta. Erityisen mahdotonta sitä olisi käyttää esimerkiksi Baltian maissa neuvostoaikana tehdystä taiteesta. Olen havainnut että venäläistenkin kanssa puhuttaessa sitä on vältettävä. Venäjän kielestä neuvostoaikana suomennettujen näytelmien tarjoaminen neuvostodramatiikan kehyksissä tuntuisi mahdottomalta. Tämä metateksti olisi anakronistinen. Tietysti kiinnostavaa olisi nähdä, häviääkö tämän käsitteen nykyinen kielteinen varaus aikojen saatossa.

Kannattaako olla välikäsi?

Tarvitaanko välikäsiä? Tuntuuko tänä päivänä, kun kaikki tiedon välittäminen ja yhteyksien luominen on paketoitu ja professionalisoitu, välikätenä toimiminen yhtä vanhanaikaiselta kuin neuvostodramatiikan vuosi? Tänä päivänä tietoa tuotetaan enemmän kuin kukaan jaksaa ottaa vastaan. On vaikeampi löytää kuulijoita kuin sanottavaa. Voisiko välikäsi auttaa tavoittamaan oikeat kuulijat?

Välittäminen elämänasenteena voi siihen sisältyvästä erehtymisen vaarasta huolimatta olla antoisaa. Tekee mieli taas

lainata Zeldinin ajatuksia: välittäjänä toimiminen on hyvä päämäärä niille, jotka näkevät maailman jatkuvasti muuttuvana ja jotka, vaikkeivat usko kykenevänsä valvomaan sitä, haluavat kuitenkin olla mukana vaikuttamassa muutoksen suuntaan. Mielestäni välikätenä toimimiseen tarvitaan uteliaisuutta ja kyseenalaistamista sekä jakamisen halua. Ja lopuksi voimaa luopua välikäden roolista, kun yhteys on saatu aikaan.

Teatterikäännösten tutkimuksesta



UDUNHARMAASTA KAUKAISUUDESTA ON MEILLE KÄÄNNETTY TEATTERI

SIRKKU AALTONEN

Ensimmäiset kaunokirjalliset käännökset tehtiin Suomessa jo 1830-luvulla ja ulkomaisen kirjallisuuden kääntämistä lähdettiin aktiivisesti tukemaan vuosisadan puolessa välissä. Kun suomenkielinen teatteri perustettiin 1872, hanketta kyettiin puolustamaan muun muassa sillä, että suomeksi oli jo painettuina tai teatterikäsitelteinä lähes 90 näytelmää, joukossa monia maailmankirjallisuuden mestariteoksia.¹ Kotimainen näytelmä oli tällöin vasta syntymässä ja tekstejä tarvittiin ulkoa: kotimaisen draaman osuus oli aluksi teatterin ohjelmistosta noin neljännes, vuosisadan loppupuolella se kohosi kolmannekseen. Vielä runsaat sata vuotta myöhemmin, kun teatterilaitos on meille jo tukevasti juurtunut, käännösnäytelmät muodostavat merkittävän osan teattereiden ohjelmistosta: näytäntövuonna 1995/96 kotimaisten näytelmien osuus oli myytyjen lippujen perusteella ohjelmistosta vain 38%.²

Vaikka näytelmäkäännöksillä on näinkin merkittävä osuus kansallisen teatterilaitoksen synnyttämisessä, kehittämisessä ja koko olemassaolossa, on niiden tutkimus verrattain

¹ Jarl Helleman on kirjoittanut suomennoskirjallisuuden syntyvaiheista teoksessa *Suomen kirjallisuus VIII*, Helsinki: SKS ja Otava, 1970.

² Tiedot löytyvät Teatterin tiedotuskeskus r.y.:n julkaisemista teatteritilastoista.

laiminlyötyä. Tämä johtunee ainakin jossain määrin siitä, että kääntämisestä on totuttu tarkastelemaan toisarvoisena toimintana itse kirjoittamiseen verrattuna, ja käännöksiä alkutekstinsä kopioina. On lähdetty siitä, että alkutekstit ja käännökset ovat yksi ja sama asia. Toisaalta myös teatterien tapa käyttää tekstejä vain esityksen yhtenä rakennuspalikkana kuten myös niiden ominaislaatu ei-painettuina ja ei-kirjallisina tuotoksina, on ollut omiaan suuntaamaan käännöstutkimuksen muualle.

Mitä tietoa voidaan käännösteksteistä sitten hakea? Käsitys kääntämisestä saattaa vaihdella huomattavastikin eri kulttureissa eri aikoina ja samankin kulttuurin eri osa-alueilla. Mikä on kääntämisestä, ja mikä taas katsotaan sovituksiksi, adaptaatioksi, on sidoksissa aikaansa ja niihin suhtautuminen vaihtelee. Se mitä pidetään oikeana ja hyväksyttävänä tai jopa erinomaisena kääntämisessä tänä päivänä, voi poiketa paljonkin siitä, mitä hyväksyttiin viime vuosisadalla. Ja mikä hyväksytään teatterikäntämisessä, voi saada hyvinkin jyrkän tuomion käännöskirjallisuuden kustantajalta. Kääntäminen ei siis aina ja kaikissa olosuhteissa viittaa suinkaan samanlaiseen toimintaan.

Kääntäminen perustuu tarpeeseen tai haluun kommunikoida jotakin, ja se on aina väistämättä sidoksissa ympäristöönsä, sen ihmisiin, kulttuuriin ja historiaan. Niin kulttuurin kuin yhteiskuntaelämänkin eri osa-alueet pyrkivät vakauteen, jotta pysyisivät koossa, eivätkä päätyisi kaaokseen ja tuhou-tuisi. Vakauden syntymiseen myötävaikuttavat myös erilaiset normit ja konventiot, joita toiminnassamme noudatamme. Tätä taustaa vasten on käännöskin nähtävä. Monimutkaiset kääntämisestä säätelevät käsitykset ja käytännöt määrittävät sen, mitä käännettäväksi valitaan, kuinka se käännetään, ja millaisen vastaanoton käännös saa. Alkuteksti ja sen kieli eivät

suinkaan aina ja kaikissa olosuhteissa ole tärkein käännökseen vaikuttava tekijä. Käännöksiä tarkasteltaessa nousevat näin ollen keskeisiksi kohteiksi ne tekstin ulkoiset olosuhteet, joissa kääntäjä on tietynlaisiin ratkaisuihin päätenyt, kuten myös se, miten näihin ratkaisuihin suhtaudutaan.

Käännösten kulttuurihistoriallisen ja yhteiskunnallisen taustan analysointi ei ole kovin vaikeaa, ongelmallista on sen sijaan syy-yhteyksien määrittäminen. Käännösratkaisujen motiiveihin on vaikea päästä käsiksi, koska ne voivat olla peräisin useista lähteistä ja olla myös päällekkäisiä. Kääntäjät yksilöinä ovat monien diskurssien ilmentäjiä, ja käännösratkaisut syntyvät eri tekijöiden yhteisvaikutuksesta. Kääntäjän diskurssiin vaikuttavat lukuisat tekijät, sukupuolesta uskonnolliseen, poliittiseen, ja koulutukselliseen taustaan. Siihen vaikuttaa kääntäjän asuinpaikka, varallisuus, aviosääty, lapsuuden kokemukset, sen hetkinen elämäntilanne jne. Luettelo voi jatkua loputtomiin. Kääntäjän työtä muovaavat myös vallitsevat käsitykset alkutekstin kielestä ja kulttuurista, näkemykset kirjoittamisesta ja kääntämisestä yleensä (mitä kääntäminen on, millainen on hyvä käännös?), kuten myös se, mitä kääntäjä kokee itseltään odotettavan. Kääntäjän idiolekti on itse asiassa eri instituutioiden idiolektien summa, ja viime kädessä aikansa tuote.

Vaikka tarkkoja syy-seuraus suhteita ei voitaisikaan määrittää, jotakin voidaan kuitenkin päätellä siitä kulttuurihistoriallisesta ja yhteiskunnallisesta ympäristöstä, jossa käännös on syntynyt. Vertauskohteina voidaan käyttää tutkimustuloksia muista yhteiskunnista ja kulttuureista. Tarkoitukseni on tässä artikkelissa kuvata esimerkkien avulla niitä *mahdollisia* kulttuurihistoriallisia ja yhteiskunnallisia diskursseja, jotka ovat tiettyihin käännösratkaisuihin suomalaisessa teatterikäntämisessä eri aikoina johtaneet.

Lähtökohtanani analyysille on käännöstutkija André Lefeveren muotoilema käsitys kääntämisestä uudelleenkirjoittamisena, joka noudattaa tiettyjä sääntöjä. Näiden sääntöjen syyt saattavat olla ideologisia, tyyllisiä tai myös taloudellisia seikkoja, mutta yhteistä kaikelle kääntämiselle on se, etteivät käännökset koskaan synny ajallisessa tai paikallisessa tyhjiössä, vaan kiinteässä yhteydessä ympäröiviin järjestelmiin.³

Lefeveren aikalainen Even-Zohar on hahmotellut puolestaan niitä säännönmukaisuuksia, joilla voitaisiin selittää suhtautumista kääntämiseen yleensä. Hänen mukaansa esimerkiksi kansallisen heräämisen yhteydessä, jolloin kirjallisuutta tai teatteritekstistöä, ei ole vielä olemassa, käännökset luovat uutta ja tuovat erilaisia kirjoitusmalleja kehityksessä olevaan kirjallisuuteen. Niille syntyy keskeinen asema tekstien kentässä. Käännöksiä ei tuolloin katsota sekundääriteksteiksi ja niiden sallitaan eroavan paljonkin kotimaisista teksteistä. Ne voivat tällöin seurata tarkasti alkutekstiä, eikä niitä katsota välttämättä tarpeelliseksi sopeuttaa vastaanottajan mukaan. Paitsi syntymässä ja kehityksessä olevassa kirjallisuudessa, käännöksillä on Zoharin mukaan keskeinen asema myös, kun jokin kirjallisuusalue mielletään maailmankirjallisuuden koko kentässä perifeeraaliseksi ja merkitykseltään vähäiseksi. Käännökset nähdään tärkeiksi myös, kun jokin vahva kirjallisuusalue on tilapäisessä kriisissä. Kaikissa näissä ympäristöissä käännökset voivat olla erilaisia, vieraita. Vahvat kirjallisuusjärjestelmät pyrkivät Zoharin mukaan sitä vastoin sopeutta-

³ André Lefevere on kuvannut käännösmalliaan tarkimmin teoksessa *Translation, Rewriting & the Manipulation of Literary Fame*, London and New York: Routledge, 1992.

maan käännökset omiin vallitseviin kirjoittamissääntöihinsä. Vieras tehdään vähemmän oudoksi eri keinoin.⁴

Zoharin luomaa mallia on sittemmin kritisoinut esimerkiksi Gentzler, joka on korostanut myös vahvojen järjestelmien tarvetta käyttää käännöksiä uuden luojina. Tällöin käännökset eivät sopeuta, vaan tuovat uusia ajatuksia kirjoittamisesta.⁵ Näkökulmien ristiriitaisuus selittynee sillä, että kirjallisuus kuten myös teatteri ovat harvoin yhtenäisiä rakennelmia, eivätkä näin ollen ole joko heikkoja tai vahvoja. Teatterikäntämisessä esimerkiksi laitosteattereiden ja pienien ryhmäteattereiden käyttämät käännökset ja käännöskäytännöt voivat poiketa paljonkin toisistaan.

Teatterikäntämisen kenttä on hyvin monimuotoinen. Hyvinkin erilaiset tekstit voivat päätyä näyttämölle ja sinne voidaan muokata kirjeitä, novelleja, romaaneja ja runoja varsin naisten draamatekstien lisäksi. Tietysti on mahdollista, ettei draamateksti päädy näyttämölle lainkaan, vaan se jää lähinnä lukukokemuksen tarjoavaksi kirjoitetuksi tekstiksi. Se saattaa myös siirtyä ajan mittaan teatteritekstistä lukutekstiksi.

Kääntämiseen voi osallistua eri vaiheissa erilainen joukko ihmisiä. Käännöksen voi tehdä näyttämölliseen muotoon yksi

⁴ Itamar Even-Zohar on koonnut systeemiteoreettiset artikkelinsa julkaisuun *Poetics today*, joka omisti niille erikoisnumeron *Polysystem Studies*. Volume 11, Number 1. Spring 1990.

⁵ Edwin Gentzlerin kritiikki löytyy esimerkiksi teoksista *Contemporary Translation Theories*, London and New York: Routledge, 1993, sekä artikkelista "Translation, Counter-Culture, and *The Fifties* in the USA" kirjassa *Translation, Power, Subversion*, jonka ovat toimittaneet Román Álvarez ja M. Carmen-África Vidal. Kirjan julkaisutiedot ovat Clevedon, Philadelphia, Adelaide: Multilingual Matters Ltd., 1996.

henkilö, tai voidaan lähteä raakakäännöksestä, jonka työstää näyttämölle teatteritekstien kirjoittamiseen perehtynyt kirjoittaja-kääntäjä. Käännöksen pohjana voidaan käyttää jo olemassa olevaa, mutta ehkä vanhentunutta käännöstä. Käännöksen voivat tehdä yhteistyönä kääntäjä ja ohjaaja. Kääntäjän työtä voi muokata edelleen dramaturgi, mutta sitä voivat työstää myös ohjaaja ja näyttelijät. Käännöksen voi tehdä ohjaaja, tai se voi syntyä yhteistyönä ohjaajan ja näyttelijöiden kesken.

Kääntämisprosessin lopputuloksena syntynyt ja näyttämölle päätynyt teatteriteksti voi kirjoittaa alkutekstiä uudelleen hyvinkin eri tavoin. Teatteriohjaaja ja näytelmäkirjailija Don Taylor on äskettäin ilmestyneessä teoksessaan hahmotellut eri tapoja, joilla ohjaaja voi tekstiä esityksessä käyttää. Taylor lähtee kolmijaosta, jonka toisessa ääripäässä on tekstiä tarkasti seuraileva *teksti-ohjaaja*.⁶ Hän pyrkii parhaansa mukaan tuomaan esille sen, mitä uskoo tekstissä kirjailijan halunneen yleisölleen viestittää. Hän pyrkii myös jäljittelemään kirjailijan käyttämiä kielellisiä keinoja mahdollisimman tarkasti. Jatkumon toisesta ääripäästä Taylor löytää *idea-ohjaajan*, joka käyttää tekstiä välikappaleena jonkin tärkeäksi katsomansa asian tai idean esilletuomiseksi. Teksti on tällöin vain se impulssi, joka sysää luomisprosessin liikkeelle. Näiden kahden lähestymistavan väliin jäävät sitten ohjaukset, joissa esitys perustetaan kyllä kirjailijan tekstille, mutta sitä muokataan kulloisenkin tarpeen mukaan: henkilömäärää voidaan supistaa, tekstiä voidaan lyhentää tai jatkaa, osien rakennetta muuttaa, kohtauksia lisätä tai vähentää, tai tapahtumapaikkaa

⁶ Don Taylor, *Directing Plays*, London: A&C Black Ltd., 1996.

ja -aikaa vaihtaa. Tällaista ohjaajaa kutsuisin Tayloria mukail-
len *sopeuttavaksi ohjaajaksi*.

Taylorin hahmottelemat kolme lähestymistapaa löytyvät
nähdäkseni myös verrattaessa eri ohjaustyyliissä käytettyjä
käännettyjä teatteritekstejä alkuteksteihinsä. Meillä on tosin
perinteisesti laskettu teatterikäntämisen piiriin kuuluvaksi vain
Taylorin ensin mainitsemaan ryhmään kuuluvat käännöstekstit
(*teksti-käännökset*), eli ne jotka mahdollisimman tarkasti seu-
raavat alkutekstiään, ja jotka luovutetaan teattereille kää-
nnöksinä esityksiä varten. Teatterikäntämistä ei enää ole kat-
sottu olevan tekstin muokkaminen esitystä varten (*sopeutetut*
käännökset), kuten eivät myöskään *ideakäännökset* (esimer-
kiksi jotkut kesäteattereiden Shakespeare-käännökset). Myös
käännösten käännökset on luettu pois teatterikäntönsistä.

Jos kuitenkin teatterikäntämisen kenttä halutaan näin sup-
peasti ymmärtää, jää tarkastelun piiristä pois erittäin suuri osa
teksteistä. Käännöksiä eivät tällöin ole esimerkiksi ne katso-
jille esityksissä tuodut teatteritekstit, jotka ohjelmalehtisissä
ja julisteissa on esitelty vieraskielisten tekstien käännöksinä,
mutta jotka on sopeutettu teatterin kulloistenkin vaatimusten
mukaisiksi. Käännös olisi ainoastaan se tekstiversio, jonka
pohjalta esitys syntyy, eli tekstin olisi lukenut mahdollisesti
vain kaksi-kolme henkilöä. Käännökset päättyisivät tämän
näkömyksen mukaan erittäin harvoin näyttämölle, eivätkä ne
liioin Suomen oloissa myöskään lukukokemusta voi tarjota.
Jos kääntäminen siis halutaan rajata alkutekstin jäljentämise-
nä mahdollisimman tarkasti, on suurin osa teatterikäntämisen
käytännöstä jotakin aivan muuta.

Jotta näin ei kävisi, tulee teatterikäntämisen piiriin näh-
däkseni lukea kaikki ne erilaiset tekstiversiot, joita teatteri
käyttää ja tuottaa vieraskielisen alkutekstin käännöksinä.
Ratkaisevaa on siis, että käytetylle tekstille on osoitettavissa

alkuteksti, jonka pohjalta käännösteksti on luotu. Eri käännösversioita käytetään teatterissa sitten eri tavalla. Tarkastelu voidaan tällöin luonnollisesti rajata vain tiettyihin teksteihin, kunhan ymmärretään, että myös saadut tulokset koskevat vain osaa teatteriteksteistä.

Pyrin nyt kuvaamaan eräitä näytelmäsuomennoksia edellä esitetyn teoreettisen kehyksen puitteissa ja analysoimaan käännösratkaisujen diskursseja Lefevéren ja Even-Zoharin mallien mukaisesti lähinnä niiden kulttuurihistoriallista taustaa vasten.

Ruunulinna⁷

Jaakko Lagervall teki vuonna 1834 *Macbethistä Ruunulinnan*, antoi tälle juonittelevan vaimon Pirjon, loi tätä kiusaamaan Mammottaren, Kivuttaren ja Vaiviattaren, sijoitti tapahtumat Karjalaan ja käytti näytelmässä kalevalaista mittaa. Silloisen ja myös nykyisen käännöskäsityksen mukaan hän kirjoitti muunnelman, ei käännöstä, kun säilytti juonen, mutta muutti kaiken muun. Taylorin kolmijaon kehyksessä *Ruunulinna* sijoittuu näin lähinnä sopeutetun ja idea-käännöksen välimaastoon.

Lagervall säilytti näytelmässään suuren osan Shakespearen *Macbethin* rakenteesta ja henkilötyypeistä, mutta

⁷ Olen käsitellyt *Ruunulinnan* käännöstä myös artikkelissa ”*Macbeth in Finland*” joka ilmestyi kirjallisuuden kääntämistä käsittelevässä julkaisussa *In Other Words*, winter/spring 1997, no 8/9.

suomalaisti näytelmän tapahtumapaikan.⁸ Perustelut ratkaisunsa Lagervall antoi jälkipuheessaan. Hänen mukaansa on tullut näytetyksi toteen, etteivät näytelmän tapahtumat ole peräisin Skotlannista. Miksi ne eivät siis olisi meiltä? Niinpä Lagervall sijoitti *Ruunulinnansa* Karjalaan ja antoi jälkipuheessaan tarkan kuvauksen näytelmässä esiintyvistä paikanimistä ja niiden sijainnista. Hän pyrki kaikin tavoin kirjoittamaan näytelmästä osan suomalaista historiaa.

Lagervall käänsi *Macbethin* kun suomenkielinen teatteri oli vielä pitkälti ääneen lausumaton haave. Yliopisto oli siirtynyt Helsinkiin vuonna 1828 ja omaleimaisen kansallisen kulttuurin viljely oli päässyt vauhtiin Helsingin romantiikan aikana. Nuorten älymystön Lauantaiseura ideoi ja pani liikkeelle monta tärkeää yritystä. Suomenkielisen Kirjallisuuden Seura perustettiin, Runeberg kirjoitti suuren runonsa suomalaisesta kansanmiehestä Saarijärven Paavosta, ja *Kalevalan* ensimmäinen laitos ilmestyi painettuna. Suomenkielisiä lehtiä oli Pietari Hannikaisen *Kanava*, jossa hän painatti vuonna 1846 kirjoittamansa näytelmän *Silmänkääntäjä*. Lehti painoi myös Ludvig Holbergin näytelmän *Erasmus Montanus* pohjalta Hannikaisen kirjoittaman suomennoksen *Anttonius Putronius*.

1840-luvulta alkaen näyteltiin suomeksi lähinnä ylioppilasnäytännöissä. Ensimmäisistä suomenkielisistä näytelmistä pääsivät esitykseen asti molemmat Hannikaisen näytelmät, mutta ei Lagervallin *Ruunulinna*. Esitykseen ei myöskään ol-

⁸ Outi Paloposki on lisenssiaattitutkimuksessaan *Translation Discourse in Early 19th Century Finland*, University of Tampere, 1997 todennut Lagervallin muuttaneen melko vapaasti näytösten ja kohtausten rakennetta ja myös lisännyt ja jättänyt pois tapahtumia.

lut yltänyt Juteinin 1817 kirjoittamat näytelmät *Perhe-Kunda* ja *Pila Pahoista Hengistä*.⁹

Lagervallin *Ruunulinna* syntyi siis aikana, jota leimasi suomalaisuuden rakentaminen. Oltiin luomassa kansallista identiteettiä, omaa kirjallisuutta, kansanrunoutta ja omaa teatteria. *Ruunulinnan* taustalta voidaan täten löytää lähinnä kaksi kulttuurihistoriallisesti merkittävää diskurssia: on suomalaisuuden diskurssi, jossa kantavana voimana näkyy isänmaallishenkinen todistaminen, että meillä on oikeus identiteettiin ja olemassaoloon. Olemme kansana muiden vertaisia, ja tästä osoituksena on oma kulttuurimme. *Ruunulinnan* taustalta löytyy myös käytännöllinen kirjallisuuden luomisen ja teatterikäntämisen diskurssi. Suomeen luotiin kirjallisuutta ja tässä tarkoituksessa julkaistiin näytelmiäkin, joiden toivottiin kuitenkin päätyvän myös teatteriesityksiksi.

Ruunulinnan käännostratkaisu noudattaa käntämisen käytäntöä, jota oli noudatettu jo Agricolan ajoista lähtien. Tapana oli sopeuttaa kirjallinen tuote Suomen oloihin; nimet ja paikat suomalaistettiin ja kirjoissa puhuttiin suomalaisilla murteilla. Näin tehtiin vielä 1800-luvullakin. Vieraskielinen kirjallinen tuote kääntyi tuolloin usein kansankielelle ja alkutekstistä siirrettiin ainoastaan yleisjuoni, ei niinkään muotoa. Näytelmäsuomennoksista tällaisia olivat juuri *Ruunulinna* ja *Anttonius Putronius*. Toinen käntämisen muoto oli proosamuunnelma ja esimerkiksi Holbergin *Jeppe Niilonpoika* muuttui ensimmäisessä suomalaisessa proosaversiossaan *Matti Mäkeläksi eli Muuttuvaksi Talonpojaksi*. Lyriikkaa käännettäes-

⁹ Kulttuurihistorialliset taustatiedot löytyvät esimerkiksi kirjasta Kai Laitinen, *Suomen kirjallisuuden historia*, Helsinki: Kustannusosaakeyhtiö Otava, 1991.

sä suomalaistamispyrkimykset ulotettiin 1830–40-luvuilla myös muotoon.¹⁰

Suomalaistaminen ei ollut syy siihen, ettei Ruusulinna päässyt näyttämölle, päätyihän sinne *Anttonius Putroniuskin*. Toisaalta *Anttonius Putroniuksen* suomentaja Pietari Hannikainen lienee ollut Lagervallia paremmin perillä teatterin vaatimuksista, pidetäänhän hänen näytelmäänsä *Silmänkääntäjä* ”joistakin kömpelyyksistään huolimatta” ensimmäisenä esityskelpoisena suomenkielisenä näytelmänä.¹¹ Toisaalta niin Lagervallin kuin Juteininkin näytelmiä kuvataan kirjallisuuden ja teatterimme historiassa lähinnä ”kömpelöinä yritelminä” tai ”kömpelöinä sovitelmina”. Heidän tekstejään ei siis katsottu teatteriteksteinä näyttämölle soveltuviksi. Lagervallin tekstiä ei näin ollen hylätty hänen valitsemansa käännösstrategian vuoksi, vaan ”alkuperäistekstinä”.¹²

Lagervallin käännösratkaisu on ymmärrettävissä aikansa tuotteena. Hän kirjoitti monien muiden aikalaistensa tavoin mukaelman, mutta ei onnistunut sovittamaan sitä ajan vaatimiin kielellisiin ja draamallisiin puitteisiin. Hän ei käännöksessään onnistunut tavoittamaan instituutioiden, teatterin ja SKS:n idiolekteja. Hän joutuikin julkaisemaan *Ruunulinnansa* omakustanteena, eikä sitä koskaan näytelty. Sama kohtalo oli myös Lagervallin muilla näytelmillä. Ne jäivät lukuteksteiksi

¹⁰ Helleman *op.cit.*

¹¹ Laitinen *op.cit.*

¹² Lagervallilla oli vaikeuksia hyväksyttää näytelmänsä myös kirjallisena tuotteena. Outi Paloposki toteaa, että koska Lagervall ei halunnut toteuttaa SKS:n ehdottamia kielellisiä muutoksia, hän joutui julkaisemaan teoksen omakustanteena.

kiinnostuneille, kuriositeeteiksi jälkipolville, mutta auttoivat osaltaan luomaan sitä tekstistöä, johon ajatus suomenkielisestä teatterista nojasi.

Macbeth Cajanderilaisittain

Ruunulinnasta täysin poikkeava *Macbeth* syntyi lähes puoli-vuosisataa Lagervallin näytelmän jälkeen. Kääntäjänä oli tällöin Paavo Cajander, joka kirjoitti *Macbeth*insä vuonna 1885. Cajanderin Shakespeare-käännökset on suomalaisessa teatteritekstistössä kanonisoitu, eli ne ovat Yrjö Jylhän käännösten tavoin vakiintuneet meidän Shakespeare-teksteiksemme. Kun haluamme lukea Shakespearen näytelmiä, etsimme käsiimme joko Cajanderin tai Jylhän käännökset. Heidän käännöksiään voidaan toki uusia, tietyin väliajoin tai tiettyihin tarkoituksiin. Monet uusimmista käännöksistä rakentuvat heidän käännöksilleen ja ne tehdään käännösten käännöksinä. Tästäkin löytyy tietysti poikkeuksia.

Cajanderin tekstit ovat siirtyneet teatteritekstistöstämme kirjallisuusteksteiksi, ja esimerkiksi vuoden 1996 *Näytelmäluettelo* ei niitä sisällä. Kirjastoistamme ne sen sijaan poikkeuksetta löytyvät. *Näytelmäluettelossa* ovat vielä Yrjö Jylhän 1930-luvulla kääntämät suosituimmat Shakespearen näytelmät, jotka on julkaistu parisenkymmentä vuotta myöhemmin, vuonna 1950.¹³

Cajanderin *Macbeth* sijoittuu Taylorin kolmijaossa ensimmäiseen kategoriaan, eli teksti-käännöksiin, jotka mahdolli-

¹³ *Näytelmäluettelo*a julkaisee Teattereiden Näytelmätoimisto ry:n Näytelmäkulma.

simman tarkasti noudattavat alkutekstiään. Cajander valitsi näytelmänsä runomitaksi englanninkielistä alkutekstiä mukailen jambisen pentametrin, eikä pyrkinyt näytelmää muutoinkaan suomalaistamaan. Kääntäessään Shakespearen tuotantoa Cajander joutui luomaan uutta ja kehittämään sanoja ja ilmauksia, joita suomen kielessä ei vielä ollut.

Minkälainen aika tuotti sitten Cajanderin *Macbethin*? Kun Cajander suomensi *Macbethinsä*, oli suomenkielinen teatteri hieman yli kymmenen vuoden ikäinen ja siis jo tukevasti olemassa. Kotimainen draamatuotanto oli vahvistunut, ja näytämöllä nähtiin *Macbethin* valmistumisvuonna esimerkiksi Aleksis Kiven *Kullervon* kantaesitys. Siellä oli nähty myös *Nummisuutarit*. Suomalaisen Teatterin ensimmäinen johtaja Kaarlo Bergbom oli väitellyt tohtoriksi aiheenaan *Saksan historiallinen draama*.

Kun suomenkielinen teatteri perustettiin vuonna 1872, tarvittiin ohjelmistoon runsaasti näytelmiä. Esityskertoja yhden näytelmän osalle kertyi vähäinen määrä ja niitä oli harvoin yli kymmenen.¹⁴ Suomentajiakin oli monia. Shakespearen näytelmille löytyi kuitenkin oma suomentaja, Paavo Cajander, joka vuodesta 1879 (tuolloin ilmestyi hänen ensimmäisenä Shakespeare-suomennoksenaan *Hamlet*) lähtien suomensi vuosittain yksi tai kaksi näytelmää niin, että Shakespearen tuotannon kaikki 36 näytelmää ilmestyivät 33 vuoden aikana. Cajander valitsi suomennosjärjestyksen ainakin osaksi teatterin silloisten tarpeiden ja toivomusten mukaan.¹⁵

¹⁴ Teatterikäntämistä sivuaa myös kiinnostavalla tavalla Timo Tiusanen teoksessaan *Teatterimme hahmottuu*, Helsinki: Kirjayhtymä, 1969.

¹⁵ Helleman *op.cit.*

Kun käännöstoimintaa Suomessa 1800-luvulla lähdettiin harjoittamaan, julkaistiin alussa kaikki kielen puolesta kelvollinen, sisällöstä riippumatta. Vuonna 1858 SKS lupasi palkinnon parhaasta suomenkielisestä näytelmästä, ”alkuperäisestä tai mukaelmasta” ja vuodesta 1871 se alkoi jakaa kunniapalkinnon vanhan tai uuden maailmankirjallisuuden etevästä suomennoksesta. Kilpailujulistuksessa korostettiin mallikel-poista kieltä, mutta myös uskollisuutta alkutekstille:

Käännöksen tulee visusti vastata alkuteosta, edellinen ei saa olla jälkimmäistä laimeampi eikä liioin väkevämpi, ei saa tätä hapuillen mukailla eikä kiertelemällä suotta tästä poikkeilla, mutta ei myöskään siinä orjallisesti riippua kiinni, ei vierasta kieltä valuttaa oman kielen sanoilla
(. . .). Käännöksen tulee olla lausekeinonsa eli styylinsä puolesta jotakin erinomaista, sopikoon malliksi, kelvatkoon esikuvaksi.¹⁶

SKS ei näin ollen vuosisadan alun mukaelmia suorasanaisesti tukenut, mutta toisaalta ei myöskään rohkaissut täysin vieraanoloista tekstin tuottamista. Shakespearen näytelmien käännöksissä seura ei sopeuttamista ollut aikaisemminkaan välttämättä suosinut, kun se oli vuonna 1863 palkinnut Kaarlo Slöör-Santalán ”oivallisen alkukielestä tehdyn ja alkuteoksen runomittaan laaditun” *Macbethin*.¹⁷ Vuonna 1877 seura pal-

¹⁶ Helleman *op.cit.*

¹⁷ Eliel Aspelin-Haapkylä kirjoittaa tästä vuonna 1906 SKS:n julkaisemassa *Suomalaisen teatterin historian I:ssä* osassa.

kitsi Paavo Cajanderin *Daniel Hjortin*, jota kiitettiin taidokkaaksi ja ytimekkääksi. Näytelmä julkaistiin painettuna ja esitettiin myös näyttämöllä. Cajander oli siis *Macbethin* kääntäessään jo tunnustusta saanut kääntäjä ja asemansa teatterikääntäjänä vakiinnuttanut. Cajander tunsi teatterin vaatimuksia ja odotuksia.

Cajander kirjoitti myös omaa: hän oli 1870-luvun runoilijoita, jotka jatkoivat runebergiläistä traditiota. Hän julkaisi isänmaallishenkisiä mieterunojaan eri albumeissa ja lehdissä ja ne koottiin teokseksi *Runoelmia* hänen kuolemansa jälkeen. Hänen voidaan katsoa pätevöityneen Shakespeare-käännösten runomuodon synnyttämiseen.

Cajanderin *Macbeth* hyväksyttiin käännöksenä sekä teatterissa että kirjallisuustekstinä. Hän noudatti ratkaisuisaan ajan vaatimusta tarkkuudesta ja tarjosi suomalaiselle teatterille ja lukijoille nimenomaan Shakespearen näytelmiä ja Shakespearen runoutta. Lagervallin tavoitteenahan oli ollut tuottaa näyttämökelpoinen tarina, jossa Shakespearella oli itse asiassa vain sivurooli.¹⁸ Cajander tuotti myös suomen kielen kannalta hyväksyttävää tekstiä. Nykyisen teatteritekstikäsityksen mukaan Cajanderin teksti tosin lienee ollut lukuisine uudissanoineen lähellä kirjallisuuden tekstejä, joita vastaanottajalla on mahdollisuus pidemmän ajan kuluessa tutkia ja ymmärtää.

Cajanderin käännösstrategia ja sen vastaanotto tukevat Even-Zoharin mallia heikon tai vasta syntymässä olevan järjestelmän tavasta suhtautua vieraisiin teksteihin jäljentämällä

¹⁸ Olen käsitellyt suomalaisia Shakespeare käännöksiä artikkelissani "La perruque in a rented apartment. Rewriting of Shakespeare in Finland", (*forthcoming*).

niitä mahdollisimman tarkasti. Samansuuntaisia havaintoja on tehty myös teatteritekstien kääntämisestä muualla maailmassa, ja esimerkiksi ensimmäiset afrikaansin kieliset Shakespeare-käännökset Etelä-Afrikassa olivat juuri näitä vieraita kirjallisuustekstejä, eivätkä niinkään näyttämölle sopeutettuja käännöksiä. Ensimmäinen käännösversio *Hamletista*, joka julkaistiin afrikaansin kielellä vuonna 1945, säilytti suuren osan näytelmän vieraudesta, ja siitä kriitikot arvosteluissaan myös huomauttivat. Näytelmää esitettiin kuitenkin täysille katsomoille.¹⁹

Aura ja tähdet

Kolmantena teatterikäännöksenä otan esille Sean O'Caseyn näytelmän *Aura ja Tähdet*, jonka käänsi vuonna 1964 arvostettu kääntäjä Paavo Lehtonen. Näytelmän ohjasi Turun Kaupunginteatterille Ralf Långbacka vajaat kymmenen vuotta myöhemmin, muutama vuosi näytelmän Suomen kantaesityksen jälkeen. Vuoden 1972 Turun Kaupunginteatterin esittämästä versiosta on käytössäni ollut kuiskaajan kappale, joten tekstiin tehtyjen muutosten voi näin ollen katsoa edustavan viimeisiä yhdessä (useampi kuin yksi henkilö päätösprosessissa mukana) päätettyjä muutoksia. Suomenkielinen teksti seuraa O'Caseyn alkutekstiä tarkahkosti, mutta muutamia muutoksia sieltä löytyy lähinnä kohtaustasolla. Ne sijoit-

¹⁹ Tiedot ovat peräisin Alet Krugerin julkaisemattomasta esitelmästä "Bless thee, Bottom! bless thee! Thou art translated! The Shakespearean phase in South Africa". Jiri Levyn ja Anton Popovicin kunniaksi pidetyssä konferenssissa Prahassa 25.-27. syyskuuta 1995.

tavat käännöksen Taylorin tyypittelyssä sopeutetuksi käännökseksi.

O'Caseyn näytelmän tapahtumat sijoittuvat vuoteen 1916 ja Irlannin Pääsiäiskapinaan. Irlantilaisten Vapaaehtoisten joukko on marssinut Dublinin halki ja vallannut Pääpostitoimiston, jonka portailta on luettu tasavallan itsenäisyysjulistus. Britti-imperiumi iskee kuitenkin takaisin ja kukistaa kapi-nalliset. Kaupungissa taistellaan verisesti. Näytelmän keskus-parina ovat nuoret Nora ja Jack Clitheroe, jotka joutuvat mu-kaan tapahtumiin. Kun kapina kukistuu, työläiskorttelin mie-het myöntävät tappionsa. Näytelmän loppu on pessimistinen, kun vielä molemmat nuoret saavat surmansa.

Aura ja tähdet -näyttämöversiossa 1972 muutoksia on tehty esimerkiksi kohtaustasolla. Ensimmäisen näytöksen viimeis-sessä kohtauksessa Jack Clitheroe kävelee ulos dramaatti-sesti saatuaan tietää vaimonsa salanneen häneltä tärkeän kirjeen. Hänen uhkauksensa olla palaamatta ennen aamua jää leijumaan ilmaan. O'Caseyn englanninkielisessä versios-sa Jack myös lähtee, mutta hänen jälkeensä asuntoon saa-puu viisitoistavuotias keuhkotautinen naapurintyttö Mollser, joka jää Noran seuraksi. Yhdessä naiset sitten katselevat ik-kunasta sotajoukkojen marssia ensimmäisen maailmansodan taisteluihin Belgiaan ja Ranskaan. Turun Kaupunginteatterin versiossa näytösten välille on synnytetty TV-sarjoissa tyypilli-sesti esiintyvä *cliffhanger*, joka jättää yleisön jännityksellä odottamaan, mitä tuleman pitää. O'Caseyn englanninkielises-sä versiossa ei jännitettä näytöksen lopussa synny, joten so-peuttaminen myötävaikuttaa draamallisen jännitteen terä-vöittämiseen.

Ideologisenä muutoksena voidaan taas pitää kokonaan uuden kohtauksen liittämistä näytelmän loppuun. Kun O'Ca-seyn version miehet on lyöty, uhkuvat Turun Kaupunginteat-

terin versiossa miehet vielä taistelutahtoa. Heitä ei ole lopullisesti kukistettu.

Suomalainen 1972 *Aura ja Tähdet* on hyvä esimerkki valitsevasta teatterikäntämisen käytännöstä. Näytelmän on englannin kielestä kääntänyt Paavo Lehtonen, jolla on myös tekijänoikeus käännökseensä. Hän on seurannut alkutekstiä melko tarkasti, onhan sekin käännettäessä ollut tekijänoikeuslain alainen. Varsinaisen kirjallisen käännöstyön jälkeen teksti on sitten siirtynyt teatterille, joka on sitä omiin tarpeisiinsa sopeuttanut, mutta kuitenkin katsonut sopeutustyön niin vähäiseksi, ettei siitä erikseen ole missään mainittu. Muutoksen tekijää ei myöskään missään mainita.

Sopeuttamiseen johtavat muutokset saattavat olla perin käytännöllisiä. Kun englantilainen näytelmäkirjailija Trevor Griffiths neuvoo teoksessaan *Stagecraft*²⁰ amatööriryhmiä ohjelmistoon liittyvissä kysymyksissä, hän toteaa näytelmälle olevan useimmiten eduksi erilaiset muutokset. Vaikkakin hänen mukaansa esimerkiksi näytelmän lyhentäminen yleensä herättää kauhistumista, teatteriryhmien on syytä muistaa joidakin käytännön seikkoja, jotka lyhentämistä puoltavat. Lyhentämällä saatetaan näet pystyä esittämään suuren näyttelijämäärän vaatima esitys vaatimattomammallakin miehityksellä. On myös muistettava katsojia: teatterien penkit eivät ehkä ole niin mukavia, että niillä voi tuntikaupalla istua, eivätkä yleiset kulkuneuvot ole kovin myöhään katsojia kotiin kuljettamassa. Ja katsojien keskittymiskyky voi olla rajallinen. Griffithsin esittämien perustelujen kaltaiset ajatukset lienevät meilläkin tuiki tavallisia.

²⁰ Trevor Griffiths (toim.), *Stagecraft*, Oxford: Phaidon, 1982.

Lopuksi

Teatteritekstit ovat aina olleet kirjallisuustekstejä vapaampia heijastamaan aikansa näkemyksiä ja tuntoja. Niiden sidonnaisuus aikaansa näkyy sekä tekstivalinnassa että käännösstrategian käytössä. Kääntäjä voidaan hyvin harvoin asettaa yksilönä vastuuseen tietyistä käännösratkaisuista, joiden syyt on löydettävissä siitä ajasta, jossa kääntäjä työtään tekee. Sekä kääntäjälle osoitettu kiitos että kritiikki on nähtävissä aikaansa vasten. Teatteritekstit tarjoavat meille kiintoisan ikkunan menneisyyteen kuten myös nykyhetkeen. Mitä käännetään ja miten? Mikä on kääntämistä mikä sopeuttamista? Onko toinen toistaan huonompi? Kuka kääntää? Millainen on hyvä käännös? Mitä kääntäjän tulee tietää? Kun teatteritekstejä lähestytään tällaisten kysymysten kautta, saadaan arvokasta tietoa niistä olosuhteista, joissa käännökset ovat syntyneet ja joissa niitä tälläkin hetkellä tehdään.

KIRJOITTAJISTA

Sirkku Aaltonen

Sirkku Aaltonen on filosofian tohtori ja lehtori sekä käännöstudija Vaasan yliopistossa. Hän on erikoistunut näytelmäkääntämisen, erityisesti teatteritekstien kääntämisen tutkimiseen ja analysoi väitöskirjassaan *Acculturation of the Other* irlantilaisien näytelmien tapahtumapaikan suomennoksia. Hän on kirjoittanut teatterikääntämisestä kansainvälisissä julkaisuissa ja valmistelee parhaillaan kirjaa teatterikääntämisen yhteiskunnallisesta ja kulttuurisesta sidonnaisuudesta. Kirjan julkaisee englantilainen Multilingual Matters.

Michael Baran

Michael Baran on näytelmäkirjailija ja ohjaaja. Suomen Kansallisteatterin dramaturgina hän on työskennellyt vuodesta 1992 lähtien. Hänen omia näytelmiään ovat mm. *Suruaika* (1991), *Tyttömutantti* (1993) sekä *Unettomuus* (1995) ja suomennoksia Tony Kushnerin *Angels in America I-II*., Harold Pinterin *Vuoristokieli*, David Mametin *Oleanna* ja *Kryptogrammi* sekä Jim Cartwrightin *Mä nuolin hutsun dödöä* (yhdessä Eva Buchwaldin kanssa).

Annikki Ellonen

Annikki Ellonen on valmistunut teatterikoulun korkeakouluosastolta dramaturgiksi vuonna 1965, minkä jälkeen hän on työskennellyt dramaturgina yleisradion kuunnelmaosastolla, Turun ja Lahden kaupunginteattereissa ja Tampereen teatte-

rissa. Annikki Ellonen on kääntänyt näytelmiä ja kuunnelmia virosta, saksasta ja ranskasta.

Kersti Juva

Kersti Juva on toiminut suomentajana vuodesta 1972 lähtien. Hän on saanut kaksi valtionpalkintoa ja nauttii tällä hetkellä valtion 5-vuotista taiteilija-apurahaa. Hän on myös opettanut suomentamista Helsingin ja Tampereen yliopistossa. Juvan käännöksiä ovat monet klassikot; näytelmistä hän on kääntänyt esimerkiksi Oscar Wilden tuotantoa.

Marja Jänis

Marja Jänis on filosofian tohtori ja toimii venäjän kielen apulaisprofessorina Joensuun yliopiston Kansainvälisen viestinnän laitoksella Savonlinnassa. Hän on suomentanut ja tulkkannut, pääasiassa venäjältä suomeen ja päinvastoin, eniten teatteriyhteyksissä. Marja Jänis on myös tutkinut ja opettanut venäjää, venäläistä ja neuvostoteatteria ja -kirjallisuutta, teatterintutkimusta, kääntämisen tutkimusta ja tutkimuksen tekemistä yleensä, sekä kääntämistä ja tulkkausta.

Hanna Jääskinen

Hanna Jääskinen on valmistunut dramaturgiksi Teatterikorkeakoulusta vuonna 1981. Hän on työskennellyt dramaturgina Suomen Teatteriliitossa vuodesta 1987 ja vuodesta 1993 Näytelmäkulmassa. Hanna Jääskinen on tehnyt dramatisointeja ja suomentanut näytelmiä saksasta, muun muassa Elias Canettin *Hetki eli ehdonalaiset* (*Die Befristeten*) ja Tankred Dorstin *Korbesin* (*Korbes*).

Juice Leskinen

Juice Leskinen on kirjoittanut näytelmiä, revyitä ja lauluja eri produktioihin niin näyttämölle kuin sähköisiin välineisiin. Hänen näytelmiään ovat *Valto* (Tikapuuteatteri ja Tampereen yo-teatteri), *Isänmaan toivo* (Kotkan kaupunginteatteri), *Ravintola Wunderbar* (kuunnelma, Yleisradio), *Mikä ny!* (Tampereen teatteri), ja *Somarillumarei* (Tampereen teatteri). Lauluja ja muuta musiikkia hän on kääntänyt näyttämölle produktioissa *Herrat pitävät vaaleaveriköistä* (yhdessä Outi Nyytäjän kanssa, Tampereen työvänteatteri), *Halua mut hiukan* (Espoon teatteri), *Sweeney Todd* (Kansallisooppera), ja *Paluu kielletylle planeetalle* (Kuopion kaupunginteatteri).

Pekka Milonoff

Pekka Milonoff on tehnyt dramatisointeja ja ohjauksia Komteatterissa vuodesta 1973 lähtien. Hänen ansiolistaltaan löytyy myös joukko kirjallisten kabareiden sovituksia ja ohjauksia. Hän on toiminut vierailevana ohjaajana monissa suomalaisissa teattereissa ja tehnyt televisio-ohjauksia. Näytelmäsuomennoksia hän on tehnyt yhdessä Satu Milonoffin kanssa (Molière; *Luulosairas*, Marquerite Duras, *La Musica II*, sekä Celine Serreau: *Kani, Kani*).

Satu Milonoff

Satu Milonoff on opiskellut romaanista filologiaa ja draamakirjallisuutta Helsingin yliopistossa ja tehnyt lukuisia näytelmäsuomennoksia sekä yksin että Pekka Milonoffin kanssa. Paitisi teatteritekstejä, Satu Milonoff on tehnyt myös monia elokuva- ja tv-suomennoksia.

Outi Nyytäjä

Outi Nyytäjä on dramaturgi, ohjaaja ja käsikirjoittaja. Hän ohjaa lähes yksinomaan radioon ja on tehnyt myös radiokuunnelmia, radiodramatisointeja, elokuvakäsikirjoituksia ja näytelmädramatisointeja. Hän on suomentanut mm. Ionescoa, Schilleriä, Büchneriä, Hodellia, Dorstia ja Rezaa. Hän kirjoittaa teatterista, kulttuurista ja eritoten mediakulttuurista.

Jukka-Pekka Pajunen

Jukka-Pekka Pajunen on valmistunut vuonna 1994 Vaasan yliopistosta filosofian maisteriksi pääaineenaan saksan kieli ja kirjallisuus, minkä lisäksi hänellä on myös yleisen kirjallisuustieteen opintoja Oulun yliopistossa. Hän on osallistunut kielikursseille Saksan liittotasavallassa ja DDR:ssä ja saanut sinne työskentelyapurahoja. Valtion puolivuotisen taiteilijapurahan Jukka-Pekka Pajunen sai vuonna 1997 ja samana vuonna hänet myös palkittiin Kritiikin kannuksilla. Hän on suomentanut mm. Tankred Dorstin, Oliver Bukowskin, Rainer Fassbinderin, Frank Xaver Kroetzin ja Werner Schwabin näytelmiä.

Sami Parkkinen

Sami Parkkinen on helsinkiläinen kirjailija ja dramaturgi. Hän on kääntänyt teatterille mm. *She loves me* 1995 (Jerry Bock), *Elvis & John* 1996 (Uwe Jensen ja Hansgeorg Koch), *Yhteispesula/ Pesulan likat* 1994 (Tony Roper), *Vuoriston Kaunotar* (Martin Mc Donagh), *The Cripple of Inishmaan* (Martin McDonagh, käännös työn alla syksyllä 1997) sekä *Pakottava maa* (Sue Gloverin). Hän on myös dramatisoinut romaaneja näyttämölle muiden tekemien suomennosten pohjalta.

Riitta Pohjola

Riitta Pohjola on opiskellut mm. yleistä kirjallisuutta ja filosofiaa Turun yliopistossa. Valmistumisensa jälkeen hän on työskennellyt kirjallisuuden assistenttina Oulun ja Turun yliopistoissa, vuodesta 1986 dramaturgina TNL:ssä ja Näytelmäkulmassa ja vuodesta 1994 Näytelmäkulman johtavana dramaturgina. Hän on toimittanut Georg Büchnerin *Teokset ja kirjeet* (1984), sekä Heiner Müllerin *Germania – kuolema Berliinissä. Näytelmiä ja muita tekstejä* (1992). Pohjolan artikkeli ”Näytelmäkirjallisuus – dramatiikka” on julkaistu teoksessa M-L Palmgren, *Johdatus kirjallisuuteen*, 1986.

Matti Rossi

Matti Rossi on toiminut kirjailijana vuodesta 1965 lähtien ja kirjoittanut runoja, juttuja, tarinoita, romaaneja ja näytelmiä. Klassikkosuomennoksia hän on tehnyt mm. espanjasta, ranskasta, saksasta, venäjästä ja ruotsista.

Liisa Ryömä

Liisa Ryömä on kääntänyt näytelmiä yli kolmenkymmenen vuoden ajan ja hänen käännöskieliään ovat nykyisin ruotsi, saksa, englanti, italia ja romanian. Hän on tuotteliaimpia suommentajiamme, jolta näytelmäkäännöksiä on vuosien mittaan syntynyt valtaisa määrä. Esimerkiksi Näytelmäkulman *Näytelmäluettelo 1996* ilmoittaa saatavilla olevan kolmisenkymmentä Liisa Ryömän tekemää käännöstä.

Juha Siltanen

Juha Siltanen on opiskellut dramaturgiaa Teatterikorkeakoulussa ja toimii näytelmäkirjailijana, ohjaajana ja suommentaja-

na. Hän on kirjoittanut useita näytelmiä, kuunnelmia ja elokuvakäsikirjoituksia ja työskennellyt myös musiikkiteatterin, tanssin ja radiofonian alueella. Hän on suomentanut kymmeniä näytelmiä ja kuunnelmia sekä jonkin verran proosaa. Juha Siltanen on saanut työstään lukuisia kotimaisia ja kansainvälisiä palkintoja.

Melina Voipio

Melina Voipio on helsinkiläinen vapaa dramaturgi. Hän on käynyt Teatterikorkeakoulun vuosina 1986-91 ja valmistunut sieltä teatteritaiteen maisteriksi. Melina Voipio on työskennellyt eri yhteyksissä teatteri- ja av-alalla kääntäjänä, kirjailijana, kouluttajana, ohjaajana ja käsikirjoittajana.

Jukka Voutilainen

Jukka Voutilainen on toiminut näyttelijänä Kuopion yhteisteatterissa vuosina 1970-73, Savonlinnan teatterissa 1973-75, Imatran teatterissa 1975-79, ja Lappeenrannan kaupungin teatterissa 1979-85. Helsingissä hän on työskennellyt *freelancerina* vuodesta 1985 lähtien, ja näytellyt mm. TV-sarjoissa ja radioteatterissa. Hän on kääntänyt venäjältä suomeen näyttämölle noin kaksikymmentä näytelmää ja sen lisäksi tehnyt radioteatterille käännöksiä, sovituksia ja ohjauksia. Jukka Voutilainen on opiskellut GITISissä (teatteri-instituutti) Moskovassa vuosina 1978-79.

KUVAT

Kansi: Anni Blomqvist – Jussi Helminen – Matti Puurtinen, *Myrskyluodon Maija*. Ensi-ilta Vaasan Kaupunginteatterissa 29.11.1997. Kuva: Jyrki Tervo. Kuvassa edessä Stina Engström ja Miika Korkiakoski.

Kääntäjä – suomentaja - tekstintekijä: Jörg Immendorf, *Vowels*.

Erikoistumisen haaste: Anni Blomqvist – Jussi Helminen – Matti Puurtinen, *Myrskyluodon Maija*. Ensi-ilta Vaasan Kaupunginteatterissa 29.11.1997. Kuva: Jyrki Tervo.

Kääntäjä teatteriyhteisössä: Jörg Immendorf, *The Rake's Progress*.

Kääntäjä kulttuurivaikuttajana: Jörg Immendorf, *The Rake*.

Teatterikäännösten tutkimuksesta: Charles Dickens – Kersti Juva – Ritva Holmberg *Nicholas Nicklebyn elämä ja seikkailut*. Ensi-ilta Vaasan Kaupunginteatterissa 14.2.1998. Kuvasa Ilkka Aro. Kuva: Jyrki Tervo.

